目　　录

艺术作品

艺术发展的规律性

社会主义社会的
艺术生活与艺术文化

绪　论

第 一 章

马列主义美学的对象

〔保〕安盖洛夫

美学的产生。它的对象的变化　美学的基础是古代思想家奠定的。早在古希腊的哲学中，与本体论(关于存在的学说)、认识论、社会学、伦理学同时还形成了一门关于美和艺术的学说。美是什么和艺术是什么，这两个问题构成了本学科的核心，许多世纪之后，这一学科在十八世纪德国哲学家鲍姆嘉通的著作中获得了它现在的名称。

美学的对象在历史上变换不定。虽然美学的核心依然是上述两个问题，但问题的自身却始终如一。例如，美只是范围更广泛概念的一个独立分支，而这个概念我们现在称之为审美，它还包括崇高、悲、喜，每一个又都有其大量的显现。它们还有其相反之物，如：美与丑，崇高与卑下，悲与恐等等。所有这些都不能不逐渐成为美学的对象。有关艺术

问题的范围也扩大了。在发达的社会主义条件下，美育和艺术教育、有组织地形成社会和个人的审美文化和艺术文化具有前所未闻的意义。这些也都成了美学的对象。

马列主义美学的对象是三组问题构成的，它们是：审美问题；艺术问题；审美文化和艺术文化以及美育和艺术教育问题。然而美是什么？艺术的本质是什么？审美艺术文化指的是什么？所有这一切都是十分复杂、至今仍有许多争议的问题。本书在相应的章节里将加以阐述。而这里暂且只限于美学对象最一般的定义。

美学的对象并不是上述诸成分的机械结合，这些成分彼此紧密有机地联系着，相互转化。但在不同的情况下，可以把重点放在某一方面，尤其在本书中论述艺术问题时。即或如此，亦应着重指出，绝不能象许多现代资产阶级学派那样，把美学局限于艺术理论。美学包括上述各组问题，无论哪一问题离开其它问题都是不可能明白的。

作为审美科学的美学

审美是艺术不可分割的一个方面，某些理论家甚至认为艺术只是审美的个别场合。而审美因素的显露却远远超出艺术领域，显露在自然界和社会生活中、人的一切活动领域中和人的各种关系（社会关系和个人关系，劳动态度和生活态度）①中，显露在对周围世界和对自己所采取的态度中。审美因素在（社会和个人）意识中得到独特的反映，而且脱离开现实和审美意

① 这里的“关系”与“态度”在原文中是一个词：ОТНоШэНИэ，中译者根据不同的情况做了不同的选择。这个词在后面还大量出现，都是如此——译注。

识的各审美因素的相互积极影响，审美因素是不可理解的。

美学的任务是研究现实界审美因素的本质，研究它们形成和发展的规律、它们在社会生活和个人生活中的地位和作用、它们在人们意识中的反映。

作为艺术一般理论的美学 艺术无疑属于审美领域，因为它反映现实的审美因素，概括、固定并向大量人和许多代人传递历史形成的人对现实界所持的审美态度的经验，加强审美因素对社会生活和个人生活的影响作用，依据审美标准评价生活，给人们以审美享受。但艺术的作用不止于此。它还满足社会和个人更广泛的需求——艺术需求。为了满足艺术需求，就不能只限于启用现实界的审美因素，因为艺术的任务要广泛得多。

艺术存在于多种类型和多种体裁之中，艺术不是这些种类和体裁的简单总和，它是历史上形成着和发展着的一个体系。如果说，研究现实的和审美意识的各审美因素乃是美学的特权，那么各种艺术则还有其艺术学（历史艺术学和理论艺术学）的相应部门来加以研究，而艺术生活的现状则由艺术评论来阐明，艺术评论也同样是门类的。对于这些而言，美学乃是揭示艺术普遍特征和规律的一种理论，而且只有美学才能概括艺术的整体——艺术各方面、各种类和各体裁相互作用中的统一机体。

艺术，正如社会意识的任何一个其它领域一样，必须物化，亦即固定在物质构成物（物或过程）之中，才能够成为多数人和许多代人的财富。艺术作品就是这种物质构成物。每一种艺术都有其历史上发展着的物质手段的体系，都有它独

特的材料、加工技巧和工艺学，艺术作品便是在物质手段体系的基础上创作和发挥功能的。

美学的任务是研究艺术的本质、艺术形成和发展的普遍规律、艺术在社会生活和个人生活中的地位与作用、艺术作为种类和体裁体系以及作为艺术作品总和的功能、艺术作品创作、结构以及读者、观众、听众（艺术需求者）感知的普遍规律。

作为美育和艺术教育科学的美学 什么是社会和个人的审美文化，什么是艺术文化？它们彼此是什么关系？它们在现代社会的文化中占据何等地位？提高审美和艺术文化水平以及加强它们在现代生活中作用的途径和手段是什么？这些生活自身、首先是社会主义和共产主义建设的实践严峻提出的问题，不了解审美本质和艺术本质及其主要规律，是不可能解决的；从另方面讲，为了深刻理解这些规律，则必须认清审美和艺术文化的实质并找到形成它们的途径。

上述问题在社会主义国家中具有全民的意义，得到广泛注视，许多国家机关、学校、群众团体、创作协会参与这些问题的解决。它们在群众美育和艺术教育方面积累了宝贵的工作经验，同时它们迫切需要对这些经验加以理论上的认识和对今后工作的具有科学依据的指导。

美育和艺术教育不能孤立地、脱离开形成新人的全部过程来研究，正如苏共第二十五次代表大会强调指出的那样，只有在采用综合方法的条件下这一过程才最有成效。美育和艺术教育乃是共产主义教育完整体系的一个重要的、必不可缺的组成成分。

美学的任务是研究社会和个人审美文化和艺术文化、它

们在现代社会文化中的地位及其内部结构，研究提高它们的方法与手段，总结群众美育和艺术教育工作的经验，研究美育和艺术教育在形成社会主义和共产主义建设者综合体系中的地位与作用。

美学的关键课题与哲学的根本问题。作为哲学科学的美学

我们看到，美学面临着大量复杂的问题，而且问题还在增加。但有两个问题始终是关键问题：审美的本质和艺术的本质。它们的解决会这样或那样地决定所有其它问题的解决，也决定着解决方法的自身。另方面，美学关键问题解释的方法又取决于哲学根本问题的这样或那样解答。

还是古代就已形成的、哲学发展的两大对抗趋势（德谟克利特的路线与柏拉图的路线）也决定了美学关键课题解答中的主要对立趋势。审美是这样或那样反映在人意识中的现实界客观因素，还是抽象的、超人的或主观的精神显示？艺术是现实界的反映，对现实界而言是第二性的，是由现实界产生的并为其需求服务的，还是主权的，独立于现实界之外，超乎其上，甚至决定并创造现实界？这就是在解答美学关键课题上的两大（唯物主义和唯心主义）趋势。美学史就是这两种趋势的斗争史，从中确定了对美学问题的唯物主义的理解，并在马列主义哲学轨道上形成了对美学问题的科学解答。马克思主义在哲学中进行的革命也是美学中的革命。结果美学走上了真正科学的轨道，得到了强大的发展动力。

美学在哲学的核心中形成之后，曾长期在艺术学的轨道上发展，从而缩小了美学的视野，主要困于艺术理论问题并且大都与艺术的某一领域联系在一起，如：文艺复兴时期的

美学与造型艺术，古典主义美学与戏剧，启蒙主义者的美学与戏剧和文学等等。因而美学对艺术的研究也受到局限。

十八世纪末——十九世纪初的德国古典哲学恢复了与美学的联系，美学成为康德、谢林、黑格尔等思想家哲学体系的一个必定的有机组成部分。然而实证主义的出现和传播几乎使美学重新脱离哲学。他们否定哲学作为一个独特知识领域的必要性，他们宣告，每一门科学都有哲学，这样，实证主义便把美学从哲学中排挤到艺术学的领域中去。"为艺术而艺术"原则的推广，完成了这一过程，时至今日资产阶级美学常常不是作为艺术的一般理论，甚至不是作为某一种艺术的理论而出现的，只是起到对一种艺术流派加以理论阐述的作用。具有代表性的是在大多数西方大学和艺术院校中，美学是作为一门纯艺术学的科目教授的，这使它易于避开它的根本问题，避开艺术的主要思想问题的解决。

马克思主义重新使美学成为哲学的科目。美学的哲学性质是由它对象的多面性决定的，我们曾讲过，审美因素显露在自然界和社会中、人活动的一切领域中以及人对世界和对自己本人所采取的态度中。多面性也是艺术所固有的，因为艺术反映现实界的各个方面，而首先是生活各领域中的人，艺术造就人的个性，不是以专业经验，而是以诸种关系的万应经验充实人的个性。决定美学的哲学性质的，还由于它的关键课题只有在与哲学根本问题解答的紧密联系中才能解决，因此美学成了哲学世界观的一个部分。决定美学的哲学性质的，还由于它研究的是造就人的问题，因而它与这一或那一思想体系的主要原则紧密联系着。美学是有党性的，它的党性与它所依附的那一哲学阵营的党性相吻合。

马列主义美学是马克思主义哲学不可分割的一个部分，是在马克思主义哲学的主要原则和方法学的基础发展的，它有革命的党性，它积极服务于群众共产主义教育事业。

用演绎法把辩证唯物主义和历史唯物主义原则用到美学的独特对象，并充分考虑这一对象的特点，就可使美学推论出它初始的原则和主要原理。不过，正如任何一门真正的科学一样，马列主义美学也采用归纳法；这时，艺术学各分支的材料就成了归纳结论的主要材料，总结艺术创作和艺术作品功能的经验。当然，美学自身也在思考艺术活动、审美文化和艺术文化、美育和艺术教育的实践，而且是在哲学结论中思考这一实践，同时检验、校正和充实这些哲学结论。

美学的综合性质与现代科技革命

此外，美学的对象具有复杂的内部结构和综合性质。这对象首先是艺术。下面我们谈谈艺术的综合本质，我们会看到，深刻理解艺术要求对它多方面的、同时又是整体性的把握。艺术是社会现象，所以它需要从社会学的角度来研究。创作和感知艺术作品，则要求不仅在个人意识中而且还要在社会意识中进行复杂的心理过程，所以研究美学需要采用心理学和社会心理学的方法。艺术，正如任何其它一种社会意识的形式一样，离开这一或那一语言，便不可能存在，因此它也要用符号学的研究方法。艺术乃是对现实界认知和评价的统一，所以也要从认识论和价值说的角度来加以研究。创作和感知艺术作品乃是创造过程，所以也要从创造学方面加以探讨，等等。

美学要实现对其对象的多方面研究，就要依靠许多科学的材料。现代科技革命几乎在所有的科学中都进行了一场变

革，推出了一系列边缘学科，其思想和方法已证实它们的效用远远超出这些部门的范围。出现了一种趋势，即通过把这些思想和方法引进美学的途径，彻底改造美学，从而导致在许多情况下以符号学、信息论、模式论等等偷换了美学。在这种意义上，特别活跃的是以现代符号学方法为依据的结构主义。不过这种片面的研究方法不能不展示出艺术的复杂符号学本质，而事实上也导致拒绝对美学关键课题的解答，阉割美学的哲学实质，忘却美学的思想方面，亦即消灭美学这门科学。

马列主义美学并不拒绝与边缘科学的合作，但是只有美学才能实现对其对象的整体把握。为此，必须创造性地反复思考其它科学的成果，而不能机械地把它们移植到美学领域，要使它们适合美学特殊对象的研究，并在科学的哲学原则的基础上，在对审美文化和艺术文化领域中理论和实践工作迅速增加的材料进行哲学——美学的总结基础上，把它们融合成研究美学对象的统一方法。

马列主义美学在社会生活中的作用

美学，作为马克思主义哲学的一个不可分割的方面，积极参与多数人世界观的形成。美学指导这样或那样研究审美文化和艺术文化的所有学科，提高它们的效率，对于它们而言，美学乃是通用的方法学。美学总结它们的经验，并以一些学科的成果充实所有的学科，从而促进这些学科科学水平的提高。美学使边缘科学的成就和现代科技革命产生的新思想、新方法适合于上述学科的任务，以利于审美和艺术领域各种现象和过程的研究。

美学还指导这些领域中的实践工作，提高其效率。不过

要做到这点，必须使美学的原则有机地进入创作人员的世界观，进入他们的生活定势和创作定势。创作人员自身必须掌握这些原则，才能在现代条件下有效地活动。马列主义美学乃是共产党和工人党、社会主义国家机关、文化机构在审美文化和艺术文化领域中实践活动的理论基础。

美学的作用增加了，因为在社会主义社会中，发展审美文化和艺术文化已成了全国、全民的事业，并且是在马列主义政党的领导下有计划进行的。

美学的意义提高了，因为审美因素以及艺术在社会生活和个人生活中的作用的增加乃是成熟的社会主义的客观规律之一。美学，由于它在哲学科目体系中、在社会成员科学世界观的形成中、在对反动意识形态斗争中所处的地位，而愈加意义重大了。

美学与现代思想斗争 列宁在《唯物主义和经验批判主义》一书中强调指出，哲学现在是有党性的，两千年前也是如此。思想斗争中的积极作用总是属于所有哲学科学（其中包括美学）的。

十九世纪末——二十世纪初，首先是那些在实证主义轨道上发展的彻头彻尾的唯心主义流派，曾广泛利用物理学中科学认识和革命的复杂性和矛盾性，以巩固他们的立场。列宁揭露了他们的诡计，彻底批判了经验批判主义和“物理唯心主义”的其它变种。科学革命实践的成功以及对其发展初期各种矛盾的解决导致形形色色唯心主义的破产。为了寻求新途径以巩固自己的阵地，许多唯心主义流派乞灵于艺术，企图用艺术意识的复杂性和矛盾性进行投机，并把艺术意识

与科学意识对立起来，后者似乎只限于狭窄的实利任务。美学与二十世纪一些哲学体系的本体论、认识论和价值说融合起来，如柏格森、克罗齐、胡塞尔和其它一些流派。他们在美学中为自己世界观原则的真理性寻找论据。

因此，揭穿利用艺术材料所进行的投机，是异常敏锐而迫切的任务。然而这种揭穿，只有依据对那些唯心主义企图利用的复杂课题进行深入的科学研究，才能有所收益。现代的思想斗争在马列主义美学面前提出了重大艰巨的任务。

下面我们详尽谈谈这些重要问题。而这里我们指出，在所有的艺术中，对现代唯心主义美学最有吸引力的是音乐。

思想斗争与音乐美学

开创这一趋势的是柏拉图。他把音乐从其它艺术家族中分离出来，因为他断言，其它艺术模仿生活（而这也是它们的缺欠，因为人的生活只不过是另一高级彼岸理念世界的影子），而音乐能够脱离生活，并促使心灵回忆起这个彼岸世界。十九世纪，使音乐与其它艺术尖锐对立成了叔本华直觉美学和哲学的主导原则。奥地利音乐学学者汉斯立克及其追随者支持这一原则，展开了广泛的论述。他们善于利用音乐复杂的特殊性，坚决主张说音乐绝不反映现实界（与绘画和诗歌相反），而且无论与现实界的认知或评价，无论与现实界任何实用任务的解决都毫无关系。在他们看来，音乐是独立王国，“并非出自这个世界”，在那里行之有效的是独特的规律，与现实世界的、甚至其它艺术的规律毫无共同之处。这种思想在二十世纪的资产阶级音乐学和美学中得到广泛流传，而这种思想的一个合乎逻辑的结论便是要求创立一门特殊的音乐美

学，研究音乐的“自律”。

这种要求符合实证主义总的哲学观念。结果是这种音乐美学开始取得合法地位，它要摆脱一般美学的企图也开始加剧。另一方面，许多资产阶级一般美学流派提出了一切艺术“音乐化”的任务，意思就是要其它艺术与现实界决裂，走向独特的、艺术的“第六大陆”。在这一切后面隐藏着的企图就是要确立美学中唯心主义的战斗路线，广泛利用艺术（尤其音乐）的复杂性和矛盾性，以加强唯心主义世界观的主要立场。

马列主义美学乃是艺术唯一科学的哲学原理和艺术学的方法论

辩证唯物主义和历史唯物主义乃是一切科学的方法论基础。在这一基础上解决物理学、数学、生物学、控制论以及任何一门科学的特殊课题。还有一门唯一的科学的美学，在它的基础上可以解决音乐的、绘画的、文学等等的哲学美学课题，当然，艺术学的每一门类（其中包括音乐学）都要特别深刻而又多方面地研究各自的哲学美学课题。

我们已经讲过，马克思主义以前的唯物主义美学主要是以造型艺术和文学的材料建立起来的，结果是一些只属于这些艺术的局部原理往往被解释为整个艺术世界必须遵循的哲学美学原理。这种“文学中心论”也波及到一系列在马克思主义美学轨道上写成的著作，从而使它们的个别（其中包括具有重大意义的）原理难于应用在音乐和其它非造型艺术上。例如，不久前在大部分马列主义美学教学参考书中、辞典中、百科全书中，都把“艺术形象”、“艺术作品内容”、“艺术中的现实主义”与必定再现自然界或社会生活具体现

象、特定事实或事件、情态和冲突等等联系在一起。但是此类再现在音乐中也可以没有，在建筑中则不可能有，然而这并不意味着这些艺术中没有当之无愧的艺术形象和现实主义的生活内容。

对审美科学现阶段发展而言，具有代表性的是力求在总结各种艺术（其中也包括音乐艺术）经验的基础上充实和校正这些原理。这样就要详尽研究音乐及其它非造型艺术的哲学美学课题，科学地确定它们特殊性的限度，划出那些使它们与所有其它艺术统一的成分，说明它们的一致实质、它们的共同本质。

美学与艺术学的相互影响作用 上述任务，无论是音乐学还是任何其它一门局部艺术学都是不能胜任的。其中的每一种都面临着夸大本门艺术特殊性的危险，只有美学才能使它们免于此类错误。但这并不是说艺术学与根本性的哲学美学课题格格不入。恰恰相反（我们在下一章讲），这些课题犹如艺术学中的血与肉，离开或绕过它们，艺术学便不能深刻解答它的专题，其中也包括对艺术自身特殊性的揭示。因此艺术学必须与美学紧密协作，依靠美学的基本原理和范畴的解释。美学与其它艺术科学的相互影响，要比哲学与自然科学轨道上形成的实用（如技术）科学之间的相互影响更为密切，所以，不能只讲美学与艺术学的相互联系，而且还要讲它们的相互渗透。

本书的任务之一，就是揭示马列主义美学与音乐学之间最密切联系的必然性，研究这些联系并指出加强联系的途径。为此，应详尽研究艺术学整体的特点和音乐学的结构。

第二章

美学与音乐学，美学与音乐评论

〔保〕安盖洛夫

艺术学是一门特殊科学　艺术学在现代科学体系中处于特殊地位，这也决定了它与哲学的特殊关系。在这方面，我们把它与局部自然科学和实用（如技术的）科学加以比较。我们知道，任何一门科学的主要意义就在于它直接或间接服务于社会实践的这一或那一领域，这一领域的特殊性又决定了该知识领域的主要特点、性质和它探索的基本方向、等等。

自然科学服务于社会对自然界、对人周围实物世界施加影响的实践，它首先是为满足社会物质需求的生产服务。科技革命把自然科学转化为直接生产力。科技革命加速了从一般理论思想（形成于高水平的科学抽象）到具体实用、技术设计、工艺学草图等等流程。科学就是这样进入生产，变成社会生产力。

哲学向自然科学提供方法论基础，丰富它，总结科学认识

和改造实物世界实践的经验。哲学的影响，在初始的自然科学原理的形成中，在一般理论的开发中，作用是巨大的。但是随着这些理论的具体化、随着从高水平抽象向低水平抽象的运动，哲学的影响减弱了，尤其是在这些原理体现在实践生产应用的时候。因此这里可能产生那种类似列宁在《唯物主义和经验批判主义》一书中曾注意到的情况：有些著名的资产阶级学者，在自己科学的具体原理上取得了重大成果，但常常当上了反科学的、反动哲学观念的俘虏，例如，奥斯特瓦尔德，列宁对他的评语是："十分伟大的化学家和十分糊涂的哲学家"。奥斯特瓦尔德在哲学上的虚弱反映在他所创造的、反动的一般理论观念"唯能论"上，但很少或者根本没有影响到他的各项发明以及在这些发明基础上的实践应用。

艺术学是针对艺术实践的，这种实践并不满足人们的物质需求，因为艺术作品并不改造实物世界。作品的主要实践宗旨是影响人，造就人的个性。为此，艺术作品要反映现实界，把听众、读者、观众吸引到与生活相似的观察、感受和沉思中去。而且每一部作品都是独一无二的，作品的创作是不能重演的创作活动。因而艺术学不能制定出创作的公式或配方，强加给艺术家。它只能用另种方式帮助他：观察、总结并以浓缩的形式向艺术家传递该艺术领域实践中所积累的创作经验，从而使艺术家易于解决每次的特殊任务，每一次都创作出另一部独一无二的作品。艺术学帮助艺术家掌握历史上形成的，用艺术观察和体现现实界所必需的原则、技能和技巧。然而所有这一切都是方法论的任务。所以艺术学不能转化为生产艺术价值的那种直接力量。在各自的艺术领域（音乐或诗歌，绘画或雕塑，戏剧或电影，等等）中，艺术

学主要是起一个方法论的作用。

而艺术学自身则是从美学那里得到方法论的基础。这时美学就成了艺术学独特的骨架，成了艺术学主要思想和基本初始原理的凭借。美学渗入艺术学的核心，没有它的帮助，艺术学便不能提高到真正科学的水平。

不过艺术学还要解决技术和工艺学的课题，就其本质而言，这些课题与实用自然科学科目的课题相似。因而在这里艺术学也能作出与实用技术科学相似的实践应用。诚然，这种应用都有各自的特殊性，因为艺术的技术工艺学问题的解决不能不与它的方法论课题的解决交织在一起。

艺术实践的两个方面和艺术科学　艺术作品的创作，一方面要精神创造活动，另方面要物质活动。第一方面的前提是对现实界的艺术认知，对现实界的艺术评价，对作品给其未来需求者施加精神实践影响作用的独特规划，对作品自身的规划。这时，艺术家定要（无论他意识与否）解决关键的哲学美学课题。因为他的任何一部作品都要与现实界处于这样或那样的关系中，从这样或那样的立场反映和评价现实界，在这样或那样的方向上对其听众、读者、观众施加精神实践影响作用。莫里哀笔下的主人公并未怀疑他是用散文讲话……与他一样，有的艺术家并未怀疑他是站在特定的哲学美学立场上，但他不站在某一立场上是不可能的。

艺术家的精神创造工作，可有条件地称之为审美艺术工作，就是说，它是这样或那样建筑在哲学美学基础上的，其目标是对现实界加以艺术的反映，对人施加艺术的影响。

艺术实践的另一个方面，我们有条件地把它称作工艺学

方面。艺术作品是物质客体，创造它要用借助于这样或那样技术手段并在这样或那样工艺学基础上制定的这样或那样的材料。艺术家选择最符合他思想艺术课题的那种技术学和工艺学。无论是艺术实践的精神方面还是物质方面都具有创造的性质，而审美艺术课题和工艺学课题是在最紧密的统一中解决的。

不过在艺术实践的工艺学方面，还是稳定的技术手段和工艺学方法起着巨大的作用。

决定这些手段和方法的是该艺术领域中所使用的那一材料的性质（比如，音乐声学材料的特殊性、全部乐器的以及演奏技术的特性），是该技术学和工艺学历史上所达到的水平，是该技术学和工艺学的继承性等等。掌握这些稳定的、符合现代阶段的手段和方法，乃是创造性解决工艺学课题的必备前提。这时工艺学的课题与生产实践的课题近似。

因此，艺术实践的这个方面要求艺术学不仅要领会创作经验，尤其是这方面独特课题与思想艺术课题在统一中解决的经验，而且还要作出专门工艺学的指示、精细的实用介绍。

诚然，艺术学对这件事并未始终给予充分的注意。还没有创造出一种总结艺术生产工艺学方面经验的理论。在这里占统治地位的依然是经验主义的方法，而技术学和工艺学的学习是通过实习的途径进行的，不同的大师有不同的处理方法。了解许多大师的经验，了解他们的成就与不足，了解专门课题，这就是艺术学面临解决的任务。

然而艺术实践的两个方面都这样或那样反映在艺术学中，而艺术学同样具有两个紧密联系而又相互渗透的方面，

我们把它们称作审美艺术方面和工艺学方面。

音乐学的审美艺术方面和工艺学方面与音乐评论

现代音乐学是一系列历史学科、理论学科、理论史学科（例如，理论体系史）的一个分支体系。在每一分支体系中必定有上述的两个方面，但比重不同。

最“美学的”理论学科就是音乐作品分析。我们回顾一下，这个学科诞生时是另一个名称：“曲式分析”。这个变化（是苏联音乐学使之发生的）绝不是形式上的。就是说，在音乐分析中心的是作品的内容、作品对听众艺术影响的性质、方向和深度，这恰恰是作品的审美艺术方面。当然，要揭示这一方面，不分析工艺学方面和全部形式因素，是办不到的。深刻分析作品的前提是对作品采取整体研究，亦即在作品各方面和各因素的相互作用中研究它。然而对作品任何一个成分的分析，对作者创作作品所需的精神加工和物质加工的任何一个特点的分析，只有在把这些成分和特点放在它们与作品完成其主要任务的关系中加以审视的情况下，才是卓有成效的，而这个主要任务就是对现实界的艺术反映和对听众的精神实践影响作用。

这里我们所指的不单是作曲家的加工，而且也有表演者的加工。近些年来迅速发展起来的表演理论，除了其它一切之外，指的就是对作品及其各式各样演奏解释的整体分析，离开各式各样的演奏解释，音乐作品便不能作为社会生活的事实而存在。当然，理论感兴趣的并不是某一部作品或其特定的解释，而是对大量作品和演奏解释进行整体分析的经验总结。理论力求制定此种分析的方法，研究此种分析的特殊

"技术"。

历史音乐学同样要分析整个艺术史进程中的，包括特定时代中的这一或那一作曲家和演奏者的作品和创作。因此，历史音乐学要取得成功，必须使审美艺术的与工艺学的方法相结合，而且是以前者为主。

在和声学、复调那样的理论学科中，工艺学方面占更多的位置。不过即或是象乐器学那样的"工艺学的"学科，也需要用审美艺术的方法研究它的对象。对乐器特点的研究，最终目的应是揭示它们的艺术可能性，亦即阐明它们在创作具有生活内容和社会功能这样或那样性质的音乐作品中所能起到的那一作用。社会主义各国音乐学的重大成果之一就是那些最"工艺学的"学科的"美学化"，这促进了它们理论水平的提高和它们实践的效用。

还有音乐声学、音乐心理学、音乐教育等等开始加入传统的音乐学科目（基本乐理、音乐作品分析、和声学、复调、视唱、配器等等）。上述见解无疑也适用于它们，只是审美艺术方面与工艺学方面的比重在每一科目中都不相同，而且这个比重还随着研究者所要解决的根本任务的性质而变化。

所有这一切也就决定了音乐学与美学最密切的联系。美学向所有音乐学科目提供发展它们审美艺术方面所需的一切，不过这里的审美艺术方面与工艺学方面处于不可分割的统一中，从而使它具有艺术学该领域和该学科所固有的特殊性。

评论在艺术生活中起着多种重要作用。评论以独特的方式把艺术理论与艺术实践、艺术的过去与现状、艺术创作者与需求者联系起来。评论以它自己的方式指导艺术家的创

作，形成艺术需求者，参与艺术进程的管理和组织。艺术评论是马列主义政党领导艺术生活的有效手段。1972年苏共中央通过的《关于文艺评论》的决议，证明党对艺术评论的密切注意，决议中对评论在现代条件下发展的主要路线作了指示。

评论完成其多种任务的途径，首先是评价那些取自当今社会生活中、生活趋势和生活任务中的目前的艺术现象和进程。评论不能无视新的艺术作品，而在音乐和戏剧等等中，还要注意对老作品和新作品的新解释。评论（我们指的是进步的、革命的、有党性的评论）以它独特的方式制定其评价的标准：它以艺术在对生活认识和在（作者或表演者）艺术技巧中所取得的最高成就为目标，而评论家仿佛是在把他所分析的那一作品与最高成就加以对照。同时他也是按照生活自身（生活中新现象、新任务和对艺术新要求）的尺度评价作品。这时评论家所依据的是马列主义美学原则和艺术学的材料以及他本人的生活知识和对目前艺术进程的了解。

在评论分析中起主导作用的是审美艺术方面，然而不重视艺术的工艺学方面，这种分析是难以进行的。理论家可以把重心从一方面移到另一方面。评论家则首先要揭示作品真实的生活意义和生活作用，尽管要理解这些意义和作用离开艺术家所使用的工艺学手段的总和是不可能的。

对于音乐评论来说，这是一项非常复杂的任务。音乐反映生活要通过复杂而间接的途径，而音乐作品中的审美艺术方面和工艺学方面处于特别牢固的、不可分割的熔合物中。需要的不仅是深厚的生活知识、音乐知识、鲜明的思想美学立场，而且还要有特殊的本领、甚至特殊的技巧，才可能“进入”这个熔合物，丝毫不损坏它，从内部阐明它并给读

者一条线索，以便深入理解所分析作品的或新创作进程和趋势的生活意义和生活作用。

音乐学学者和评论家的工作特点以及他们的美学修养 虽然分析艺术作品的历史方法、理论方法和评论方法各有其特殊性，但仍然可以讲讲决定艺术学学者和评论家工作主要特点的共同特性。他们的工作就是独特辩证的否定之否定。

工作的开始阶段——作品直接的艺术影响。如果一位音乐学学者或评论家不善于深刻而直接地感受这种影响，不会当一名热情而敏感的听众，他就不能从事艺术研究。不管怎样说，他是一名特殊的听众。在体验作品的直接影响时，他已在摸索他下面研究的途径，制定第二阶段（对第一阶段的否定）所必需的特殊研究定势。

这就是精密研究作品（或一系列作品）自身以及与所研究题目多少有关的大量事实。这里艺术学和评论需要其它科学的援助，才能研究这些事实，要用有关它们的现代知识和研究它们的现代方法加以武装。如果说在第一阶段研究者面临的是艺术影响的整体结果，而作品是在其所有各方面不可分割的统一中出现的，那么在第二阶段，必须使作品分解，研究它的各种成分，这时不可避免地使整体成为抽象概念。

但这永远是不完全的独特的抽象。之所以不完全，是因为艺术的任何一个方面，完全从其它方面抽象出来，都是不可能理解的；它具有综合的本质，只有作为整个机体它才是可以理解的。而这种抽象的独特之处，就在于艺术学学者或评论家对他感兴趣的任何事实都要放在参与艺术主要任务

（对世界的艺术反映和对人的艺术影响）的完成中加以研究。然而他只有在第三阶段中才能得到此种研究所必需的指南针。那时研究者重新回到作品整体的影响作用中。这并不是单纯的，而是辩证的重返，它有自己的特点。

艺术作品的力量，就在于它向许多人传递其生活内容时，能够把这一内容与他们每一个人的独特个人的经验、情感、知识融合在一起，找到一把打开他独特个性的特殊钥匙。因此，一部作品的、本质相同的精神实践影响作用具有大量独特个人的表现。艺术学学者和评论家无权把自己局限在这些表现中的某一种表现。他所需要的象似一种总括的立场，站在这一立场上，他可能捕捉到这种影响作用的实质，而通过这一实质，可能捕捉到他所研究的那一部作品内容、结构和整体之中最主要的东西。别林斯基把这一实质称之为艺术家一部作品的或全部创作的激情。

研究者在走过从作品直接影响作用、经过对这一作品细节的研究、重新回到作品整体影响作用这样一条路的时候，也就找到了他所需要的“总括的”立场。那时，在他所找到的激情的指引下，他就可能以新的方式审视和理解先前所研究的事实，亦即把这些事实放在他所分析的那部作品的内容实质与精神实践影响作用主线的相互关系中加以审视和理解。

这里讲的分析的三个阶段是假定虚设的。三个阶段的相互关系和顺序取决于研究课题，当然可以有所不同。如果艺术学学者所解决的主要是工艺学的课题，那么在这里，几乎完全可以把具体作品艺术影响作用变成抽象概念。然而即或在这种情况下（这点十分重要）也不应把作品每一成分和方

面参与思想艺术任务的完成抽象化。所以，我们提出的分析的三个阶段都直接或间接、多些或少些、公开或“隐蔽”地进入艺术学学者或评论家的工作。三个阶段之间的密切联系也是无疑的。

研究者的哲学美学修养在这里起着特殊的作用。他的在对马列主义美学所揭示的规律具有深刻理解的基础上所建立的精确思想审美定势，乃是全部研究工作的路标，这些定势把研究的不同阶段统一起来，提高每一阶段的效率，防止研究的片面性，使研究成果具有完整性和革命的党性的激情。

美学与音乐生活 音乐生活，指的首先是音乐的艺术活动：音乐的作曲、表演和“消费”。音乐生活要从不同的方面加以探讨。

我们曾经讲了历史音乐学和理论音乐学以及音乐评论在音乐生活中肩负的重要使命。然而音乐的艺术活动还要有物质的保障：乐谱印刷手段、乐器制造、音乐厅设施、录放音乐的技术手段等等。围绕着不同音乐听众组所进行的组织工作具有重要作用。如果创作干部没有分支体系的修养和再教育，群众没有音乐美育，现代音乐生活是不堪设想的。

马列主义美学在社会主义国家音乐生活的一切领域中都这样或那样地产生影响，使各领域具有合目的性，并在这种意义上把它们团结起来。马列主义美学以明确的思想创作的定势丰富它们，以它的关切、斗争、先进思想和革命的追求加强音乐与其它艺术生活领域之间的、艺术与社会全部生活之间的联系。

审　美
它的本质与主要形式

第　三　章
审美，审美关系

〔苏〕拉迪吉娜

审美乃是美学最广泛的一个范畴

我们在讲美学的对象时，曾指出本门科学所研究的三组基本问题。其中占中心地位的便是审美本质问题。实际上，美学的全部其它课题都取决于这个对任何一种美学理论都至关重要的问题的回答。美学在漫长的历史进程中制定它的范畴体制（亦即可用于认识和表述按照美的规律掌握世界特点的那些最共同的概念），除了美与丑、崇高与卑下、悲与喜范畴之外，还提出了一个最广泛的“审美”范畴，它包含全部上述范畴中的某种共性和本质。

认识审美的本质，不仅意味着更加准确说明作为一门科学的美学的对象和了解美学的内部结构，而且也意味着透彻了解作为一种特殊类型审美活动的艺术的特点。这就意味着初步理解是什么使一位画家的创作与一位钢琴家、管风琴家、小提琴家的表演相近似，芭蕾女演员的舞蹈与雕塑家的艺术相似，是什么使建筑可以比作凝固的音乐，或者谈论诗的音

乐性。因为审美乃是任何一种艺术的一个必定的方面，任何一种艺术活动的一个必定因素。

那么什么是审美，这一常用而容量又大的概念的内容是什么？这就是我们下面要讲的。

关于审美本质的争论 无论是唯心主义美学还是唯物主义美学自古就对审美本质进行争论。客观唯心主义在超感——精神的彼世生活中寻求世界审美财富的源泉。尘世的美只不过是超时间抽象“美的理念”（柏拉图）、神（阿克温斯基）的微弱反照，是“绝对理念的感性显现”（黑格尔）。主观唯心主义否认美的客观存在，认为把审美投射到周围世界的那个人的精神世界才是审美的中心（康德）。主观唯心主义对美的解释，可用下面一句话加以形象地说明：“美不在姑娘的脸蛋儿上，而在热恋她的那一青年的眼中”。

唯物主义（从德谟克利特到狄德罗和车尔尼雪夫斯基）对审美本质的解释不同。它从审美因素的客观性出发，在现实界中寻找审美因素，力求说明美与丑、崇高与卑下、悲与喜的客观依据。然而由于缺乏辩证的方法，妨碍了马克思主义前的唯物主义看清审美的复杂本质，把审美的本质归结为物质世界客体的某些物理特性（匀称、对称、形式、色彩、彩色关系等等），从而导致问题的简单化。在这种理解中忽视了社会生活中的审美，而这种审美的重要表现，如悲与喜，无论如何也不能从物质对象的物理特性中引申出来的。

车尔尼雪夫斯基在一定程度上克服这种局限性，他把审美与社会发展、这些或那些社会集团的生活方式、人对现实界的特殊关系联系起来。但他毕竟未能全面展示社会历史实

践在审美形成中的决定性作用。

谁也不能在显微镜下看到“美的原子”或是把“审美的提取物”收集到试管里。不言而喻，不应在这里寻找对审美本质的解释。可是不久以前，把审美作为自然因素的观念复活了。某些理论家（称之为“自然派”）在与审美社会本质理论拥护者(称之为“社会派”)的争论中说明了这一观念。争论发生在六十年代马克思主义美学家之间，观点对立，促进了真理的阐明，尽管他们都有片面性：前者忽视审美的社会本质，后者低估了自然审美特定客观先决条件的作用。

脱离人以及社会的关系，在自然界寻找审美是盲目的。社会生活是审美的主要领域。审美的客观性也不是自然的，而是社会的。然而就是在自然界中也含有审美的自然前提，这些前提实现在社会历史实践的进程中。因此可以说存在着现实界的主要社会审美因素和现实界的自然审美因素，后者是这样或那样与前者联系着并以前者为中介而实现的。

审美乃是人对现实界的一种特殊关系

只有当我们把“审美”范畴与“态度”范畴加以联系和比较时，审美的实质才开始显露。审美是什么？它是人对现实的一种特殊关系。把审美关系与人对世界实用实践的、科学认识的和理论的关系加以比较，它的本质就容易揭示了。

劳动创造了人，社会实践（首先是物质财富的生产）乃是全部社会生活的基础。生产的需求归根到底决定了人类全部其它需求的产生，其中也包括审美认识世界和审美改造世界的需求。在大量社会关系（在其总和中决定人的本质）中，马克思划分出主要的、决定性的、本质的关系——生产

关系。在这种关系中，人们把物质生产作为人类生活主要条件加以实现。其余一切社会关系（物质的、精神的、暂时的、永久的、体现人类重要需求的）都这样或那样、直接或间接地以生产关系为转移，由生产关系决定。

人在劳动过程中掌握和改变现实界，而且是合目的地改变，以获取生活资料。要认识自然界和社会的客观规律，并首先改变头脑中的世界，亦即制定改造世界的计划，然后在现实世界中成功地活动。所以，人对现实界的实用实践关系必然要补充以精神的、认识——设计的关系。人在物质实践的进程中学习在理论上思考世界并按照人所需要的方向改造世界。

审美关系的目的并不在于解决某一具体的实践课题。它的目的也不是让人进行理论思考或是计划他的直接实践活动。与此同时，它却能与任何课题的解答联系起来，它的根源在社会实践之中。

马克思和恩格斯在他们的早期著作中就已揭示了社会生活的主要特征、社会生活与生物生活的主要区别。动物在自然界中找到的所有基本生存资料都是现成的，而人则要创造、改造客体，使自然界的力量服从人。因此，生物的活动具有的主要是适应性质，而社会活动主要是改造性质。**不断地改造自然和社会自身乃是社会生存和发展的必备条件**。社会发展的普遍的、**总的**需求也可能引起不断的改造活动。然而，若是没有为了维护和发展社会而进行的不断创造性的探索，这种需求便不可能得到满足。由此也就产生了人对现实界持特殊关系的客观必要性，这种关系要反映这一总的需求并促进需求得到满足。

审美关系首先是人对现实所持的主动创造的和人道主义的关系，它表现着满足社会发展总需求的客观必要性并促进总需求的满足。因而它不独立出现，而是伴随着其它关系，其中如实用实践的、认识设计的等等关系，所以它能成为社会运动、理想、意向的一个重要方面。它在我们的行为和事业中具体化，在我们所创造的物品和设备（“第二自然”）中物化，使之具有审美价值。在各种情况下，它都含有对行为、现象、物品等等（从它们之中所蕴含的那一创造性和人道主义性的角度）的评价，它能激发我们的审美感情，带来精神上的满足，而这种满足反过来又促进、巩固和加强其它关系。

出现在人们活动中的以及在人们所创造的“第二自然”中物化的主动创造性人道主义关系就是现实界的主要社会审美因素。我们曾谈到，还有自然审美因素。它们是自然环境的特殊状态（比例、彩色、姿态、声音等等的独特的相互关系），通常称之为和谐。它们对人产生十分良好的心理生理影响，常常使人联想到人的关系，由于自然界中也在进行着创造，自然界本身又加入了社会生活，它是人创造性改造活动的客体。自然环境的和谐能在人的心理上引起审美感情的回响。这种效果是与社会和自然之间的相互作用密切联系着的。自然界的审美价值取决于表现此种相互作用的生态学课题及其在社会实践中解决的性质。在科技革命条件下的今天，这些课题极为尖锐。社会与自然之间截然不同的关系比以往任何时候都更加明显了：这种关系可以是人性的，亦即符合人类发展的利益，符合人与自然和谐的相互作用，也可以是（可惜常常有）非人性的、贪暴的，损害自然同时也毁

坏人类生活的天然条件。对生态学课题不进行创造性的人道主义的解决，亦即人对自然没有审美关系，要满足社会发展的总需求是难以想象的。

审美关系在人的其它关系中所占的特殊地位决定了它的特殊复杂性和矛盾性。它不是单个人生存所必不可缺的，在这种意义上对他是无益的，而它对社会的生存和发展则是必不可缺的，在这种意义上它又是非常有益的。它包罗万象，它体现在社会生活的一切领域中，而它又只出现在具体人的具体行为中以及他们各式各样行为的结果中。它是社会必不可缺的，它给感受这一社会的个人带来满足，并且是以纯个人的、感情的形式……审美是客观决定的和实践上必需的，审美表现出人的创造——改造本质、人的善于在一切中找到客体内在固有尺度（马克思认为这是人的特权，动物则不同，它只能根据其种属的需求而“创造”）以及依照人——创造者的意志改造物体本质的能力。社会生活这一或那一现象中和人们活动结果中所表现出的创造性和人道性愈强烈，这些现象和结果的审美价值就愈大。

审美关系乃是认识、感知和评价

审美关系的性质不是消极观照，而是积极活动，它唤醒创造性的探索和成就，使之具有激情和战斗的人道主义方向，它表现在人们的实践行动中。审美关系的结构复杂。它包含认知成分：人对其周围现实界的审美关系同时也是对周围审美因素的裁定。这样获得的独特的“审美信息”总是带有感情色彩的。在审美感知中，现实界“通过心灵的炽热，通过理智的冷冻”（布洛克）而呈现在我们面前。审美关系是

清醒分析的理智关系，而又永远是感情的、“非理智的”关系，它总是伴随以精神力量的振奋、神经和心理反应的加剧。这是对自然完美、自然形式表现力、改造自然并在造物中体现自己创造可能性的人——创造者技巧的无私享乐。由此可见，审美关系不仅是认知，而且也是感受。不仅是感受，而且还是独特的评价，是人对世界的一种特殊的价值定向。

这最后一个成分十分重要。审美关系不同于科学认识关系，它总是确定对象的独特审美价值。人们正确地指出了这样一点：在理论认识时，对这一或那一对象或现象的特定方面、特点和特性所做的检定自身并不含有对它的评价。

这三个成分（认识、感受、评价）在审美关系中是彼此不可分离的，它们处于牢固的统一中，并在一定的程度上决定审美关系的特殊性。它们还与审美的一个重要特点紧密联系着，即与审美中主客观成分独特比重及主客观成分辩证的相互作用联系着。

审美关系乃是客观与主观的统一

在美学思想史中，曾发生过多起争论，以证明两个相互排斥的原理中的一个。第一个原理：审美是客观存在的，它不依人的意识为转移并在人之外，它是某种绝对的、脱离实在现实界的理念（在客观唯心主义的观念之中），或是某种特殊自然的、实物的特性（在形而上学唯物主义观念之中）。第二个原理：审美乃是“给予”、“赋予”外界以美的那个个人意识的特性（在主观唯心主义的观念中）。归根到底，两种方法都站不住脚，虽然它们在一定的程度上促进了审美个别特征、方

面和特性的揭示。只有用历史唯物主义理论武装起来，并把审美作为一种独特的社会关系来加以研究，美学才能阐明这一范畴中客观与主观相互联系的复杂辩证关系。

在审美关系中，象在任何一种关系中一样，有两个相加的成分：审美关系的客体和审美关系的主体。这就是客体——主体的关系。忽视它的这一或那一成分，把审美关系的客体或主体从它们的有机联系中割裂开，便不可能阐明审美关系的实质。

然而审美关系在整体上，在主体与客体的相互作用中，也还是具有深厚的客观依据，前面我们讲过，其根源在于社会的总需求和满足这一需求的必然性。所以，就是人们活动和行为中、社会运动、理想中以及人所创造的物品和设施中、还有自然界现象和实物中所蕴含的那些审美成分也都具有客观性质，它们美与丑，崇高与卑下，悲与喜，都不依某人如何感知和评价它们而转移。艺术中也是如此：艺术作品的审美财富并不依这些或那些听众、读者、观众对它们的评价为转移。贝多芬的交响曲客观上是美的，尽管某位欠修养的听众听这些交响曲时可能会感到乏味。对现实界物和现象，对人的行为，对艺术作品等等的审美评价应该与它们的实在审美品质一致。阐明这种一致，便是职业艺术评论（其中也包括音乐评论）的任务之一。

由此可见，审美在其基础上是客观的。但上面我们曾讲过它固有的矛盾性：在表现社会发展的深刻客观必然性的同时，它是作为特定人对其具体活动中以及这些活动成果中特定物品和现象所持的一种积极活动关系。

这样就已明白，审美不仅具有客观的一面，而且还有主

观的一面。即然审美关系中含有认识、感受和评价的成分，也就会有主观方面。因为每一个认识、感受和评价着周围环境中审美的人的特点，这个人的审美经验、他的鉴赏力、他的一般文化水平和审美意识等等都不可不影响到认识、感受和评价的成分。主观成分还显露在人创造的物品和设施中，因为在这些东西中物化了特定人们（这些物品和设施的创造者）的创造性的人道主义的潜力。这种成分在艺术作品中尤为明显：它们必然带有其创作者个性的印记。

审美关系中的客观与主观在其所有表现形式中都是不可分割的，它们密切的相互作用乃是审美的一个重要特点。

审美关系的历史制约性和社会制约性

在说明审美关系的特点时，还有一面不可忽视，即历史和社会——阶级参数主使的差异。首先，审美关系的观念并非始终不变。它们一代一代地变化着、发展着、丰富着。只要稍加比较，即可确信这一点，例如，原始人（纹身、带着沉重的铁制首饰）与我们当代人外貌打扮的方式；岩石上刻的画与印象派或巡回展览派艺术家的画；海顿、巴赫、勃拉姆斯的作品与普罗科菲耶夫、兴德米特、格什文的作品。事实的简单对比证明人对现实界所持的审美关系发生了何等显著的进化。甚至在短暂的一段时间里，亦可发生惊人的变化，比如，在对服装样式、居民楼房修建、社会机构室内布置的要求中。三十年代最完美的汽车在现代城市的大街上会显得可笑。

其次，审美价值的观念以及阶级社会中的审美关系都受到阶级的制约。

车尔尼雪夫斯基在说明普通人与贵族代表人物对女人美

理解上的差异时，就已指出了这一点。铸成这种差异的是这一或那一阶级的生活方式，阶级影响着审美理想的形成。在划分为敌对阶级的社会中，对抗贯穿全部社会结构，最后，对抗也渗透到审美关系中。

当然，并不是人的审美关系中的一切都带有阶级性的烙印。例如，象不太久以前庸俗社会学美学的拥护者那样声言对自然、劳动对象、艺术造型和表现手段的审美评价具有阶级制约性（甚至管弦乐写法也有阶级制约性），未免过于简单化。不过阶级性和党性原则在这个特殊领域中也确有其独特的功用，尤其是谈到社会生活的审美因素、人的精神美、审美理想、艺术作品内容的时候。

在总结审美关系特点时，我们再一次指出它的复杂性和矛盾性，甚至它的某种反常性。审美关系客观存在着，可是却以个体的主观反应的样式显现；它是全人类的价值，可是却感知为某种纯个人的、甚至是隐私的东西；它在客观上是社会所必不可缺的，可是却作为非为己利的、仿佛实用上无益的东西而出现，等等。

审美活动及其显现领域

审美活动乃是按照美的规律创造

我们曾强调指出，审美关系具有积极活动的性质。它渗透在各式各样的社会关系中，它这样或那样地显现在人活动的一切领域中。审美性出现在劳动（无论体力还是脑力劳动）中，它能伴随着政治、法律等等活动，伴随着人们日常生活中、体育中、各种娱乐活动等等中的各种关系和行为。

可以完全有根据地断定，审美活动具有全面性质，它是生产活动、社会政治活动、科学活动和任何其它活动的一个独特的方面，但同时又不局限于它的某一特定具体的领域之中，只有艺术例外。这给另种主张提供了借口，说审美活动本身并不存在。

这种主张是不能同意的。审美活动存在无疑，而且它是人类各种活动的一个完全特定的方面，但在活动的不同领域中它可能获得特殊的形态。

劳动中的审美性

第一个（就其来源和意义而言）这样的领域就是生产活动。大家都知道，生产劳动在人的形成中起了何等巨大的作用。在对自然界合目的的改造中也形成了人自身的需求，其中就包括对审美的需求。

马克思把劳动定义为“还按照美的规律”创造，从而揭示了劳动中的审美成分，劳动能够向人提供审美的欢乐。

然而在社会历史发展低级阶段的自然力量对人的压抑、劳动分工和私有财产的出现(伴随以阶级对抗和残酷剥削)，导致了对劳动的相当丑化，促进了把劳动视为沉重惩罚和好逸恶劳观点的流行。占统治地位的剥削阶级和宗教的意识形态使这种观点合法化并在几千年的过程中向人们的头脑里灌输。

这样看法是对的：并不是任何劳动都含有审美性。审美性的先决条件，一是没有人对自然界奴隶般的依赖并且不受剥削，二是劳动中要有创造因素。在共产主义之下劳动完全具有这样的性质。在社会主义社会成熟过程中劳动获得这种性质。

在苏共、保共、其它共产党和工人党的纲领性文献中，都把对劳动的审美关系视为把劳动变成第一生活需要的重要条件。在社会主义条件下，劳动处于日益被社会成员意识为经济必需的范围之内，表述这种必需的公式就是“不劳动者不得食”。在共产主义劳动中，这种必需和这种需求融合在一起，从而完成个性解放与个性和谐的过程，这就意味着社会的审美文化提到最高阶段。

然而在历史上还产生了另一个、由生产发展进程自身和科技进步所决定的问题。资本主义条件下劳动分工日益精细、工业化和生产自动化导致创造功能与纯执行的工艺学功能之间界线的分明和对立。如果说从前，在手工业生产条件下，师傅和工匠自己设计，自己制造物品的整体，把自己的创造性构想植入物品中，从而使之好象具有灵魂和个性化（这是物品审美意义的必备条件），那么在机器生产的条件下，物品制造过程分解为大量单个工序，由不同的人来完成。对需求物品的成批生产则要求把物品的制造推上流水线。物品丧失了个性、人道主义意义和审美吸引力。劳动过程也相应地去掉了审美化，失去了创造性质。

这种资本主义生产条件下具有怪诞形式的现象也触及到社会主义生产，因为这里也同样实现科技进步，引进工业化和自动化。被生产中审美性一蹶不振所困扰的理论家们开始在业已铸成的状态中寻找出路。在第一次工业革命时期提出的口号“回到手工业去！”是不能实现的，生产发展的进程自身否弃了它。阻止科技进步、阻碍社会生产发展、倒转历史车轮是办不到的。

基扎因乃是一种审美活动 基扎因（出自英文design，意思是图案、工艺、工业产品美术设计等——译注）有助于这个客观产生的矛盾的解决。基扎因是工业生产领域中的一种新型审美活动，目标是在大规模生产条件下把美与用处在质量全新的水平上结为一体。从事基扎因工作的人（即工业技术美学设计者——译注），汇集美术家和设计师的功能于一身，所实现的就是这种大量需求产品的设计，保证使这些产品具有审美价值。

基扎因活动的目的就是创造一个人周围物品的和谐世界。工业技术美学设计者设计并把具有一定专门用途的物品组合投入大量生产。使工业技术美学设计者感兴趣的是人周围的整个具体世界——生产劳动条件和城市环境，产品包装和交通干线的风貌。在这种质量上，工业技术美学设计者的活动与实用美术家的活动紧密地结合在一起了。

基扎因理论（又称技术美学或工业美学）相当完满地制定了这种审美活动的原则以及用于大量生产的那一物品所应符合的要求。

在谈劳动中的审美性时，不要局限于物质生产。任何一种自由的、创造性的、用于人道主义的劳动，无论是体力还是脑力劳动，都不失其审美性。医生、教师、学者的劳动可以饱含审美性和提供审美喜悦，肯定个性的自我价值。所以并非偶然，苏联宪法（发达社会主义的根本法）规定，根据人的志向和能力对职业和工种进行选择的自由乃是人的不可剥夺的权利之一。

自然界乃是审美价值

劳动，按照马克思所下的定义，就是在人与自然界之间实现的过程。自然界的物和力量可以是劳动活动的组成成分，我们曾讲过，在这一活动中存在着审美性。而且自然本身就是最大的审美价值。自然界的和谐与完美对人施加审美影响作用。自然界对人的创造性的和人道主义的改造提供无限的可能性，自然界本身变成了审美的独特象征。

然而人并不是一开始就学会了理解自然界的和谐与完美，并把自己的审美感受与自然界联系起来的。严酷无情吓住了人——刚刚从动物王国划分出来的弱者。只是随着在劳动过程中对自然力量的逐步掌握，随着自然界的“人化”，原始人才把合目的的劳动活动过程中所产生的审美关系转移到自然界。民间歌曲和考古材料提供了自然审美关系“第二性”的独特证据：劳动歌曲在历史上的形成早于歌唱自然美的歌曲。换言之，对自然界实际上的掌握决定了对自然的审美评价。

从此自然界成为人审美活动的永恒客体。在理解自然界的和谐与完美并认识到它的力量与宏伟时，人体验到了由于自己与它的关系而产生的审美情感。同时他也把自己的、人的标准纳入对自然界的审美评价。人所创造的“第二”自然界，在审美上对人也同样有意义和完美。

然而在现代科技革命的时代里，对自然界采取的积极行动给人类带来的并不都是理想的结果。滥用自然资源、毁灭大面积森林、工业生产废料对水源的污染、大气烟尘、核试验，引起了自然界中的不可逆过程，这一切把世界规模保护人居住的自然环境的必要性提到了议事日程上。要防止生态危机，科学地保证人与环境的平衡，维护和加强自然界的完

美，把地球变成一座盛开的花园，这个任务只有社会主义和共产主义社会才能完全和谐地解决。解决此项任务的是一种专门的科学——生态学。难道美学就与之无关吗？

生态学课题的创造性的和人道主义的解决，需要对自然界持有审美关系。在形成和培养热爱和珍惜自然界的关系中，艺术起着重要作用。艺术对自然的深厚兴趣的焦点在十八世纪出现的风景画体裁上以及各种艺术体裁经常对自然界形象的反映中，画家通过自然界的审美化再现出人的各式各样感情状态、人心灵的隐秘活动。

值得注意的，是社会对风景画这一新奇体裁的需求以及诗歌和音乐中对自然界的向往，恰恰发生在城市迅猛发展的时刻，人口集中，工厂林立，而这一过程的必然后果是人脱离自然环境。于是，达·芬奇画布上小小的“通向自然界的窗口”（在十五——十六世纪，这个“窗口”完全够用）便被风景画的体裁取代了。直到自然界审美价值如此增加的今天，风景画体裁依然流行。

社会主义现实主义艺术在对自然界的关系上具有异常迫切的功能：参加保护自然的斗争，积极形成现代人生态认识的创造性和人道主义的方向。因此，应高度评价那样一些作品的教育作用，如：列昂诺夫的长篇小说《森林》，格拉西莫夫的影片《湖畔》，瓦西里耶夫的中篇小说《不要向白天鹅开枪》，肖斯塔科维奇的清唱剧《森林之歌》。

人的、社会关系的以及生活方式中的审美性

审美标准用之于人，只表现在与道德标准的统一中。人是最高道德的和审美的价值，是自然界的胜利成就。同时他还是“第

二”人化自然的创造者。正是劳动和参与人道主义目的的创造改造活动形成了人，使他成为具有完满的个性的人。审美性和道德性展示在一个人的事业和行为中，展示在人们的交际和相互影响作用中。

在社会平等、公正、协作和互助基础上建立的社会关系，自身就含有审美性，推动不断的创造性探索，宣扬人道主义理想。这种关系为表现人的审美本质提供了广阔天地，“人的一切都应该是美的，无论是心灵和服装，无论容貌和思想”（契诃夫）。

人的生活方式，归根到底是由盛行的社会关系决定的。而生活方式（劳动的或游手好闲的，积极创造的或寄生的生活方式）又决定人的行为，使这一行为具有这样或那样的道德倾向性和审美倾向性。社会主义社会提供全部可能条件，以肯定人的创造性的和人道主义的本质。在改造现实界的同时，人也改造了自己，使自身更加完美。在共产主义建设条件下，正如苏共党纲中所言，艺术性更加使劳动崇高，生活美化，使人高尚。

当人们的一切活动都具有创造性和人道主义性质的时候，当劳动的主要动力不仅是义务，而且还有欢乐并把劳动作为创作而欣赏的时候，那时人行为的审美标准和道德标准就融为一体。美学就变成了未来的伦理学。在高尔基的这个天才的预言中，反映了人的无限创造的和人道主义的潜能。

艺术乃是一种审美活动　在人的各种审美活动中，应该把艺术划分出来。正是在艺术中，也只有在艺术中，审美具备自己特有的活动领域。通常认为，艺术是人对世界进行

审美掌握的最高形式。但这绝不与另一主张相矛盾，即就其起源和意义而言，人的第一个审美活动领域乃是劳动。劳动的产生，在历史上先于艺术活动自身的出现，而艺术不过是人劳动活动的一个变种。关键在于：艺术定要以特别浓缩的形式反映现实界的审美因素，总结对现实界所持审美关系的经验，对现实界诸现象、事件、状态、人们行为、人们相互关系等等予以审美评价。艺术作品向人提供审美性质的快乐。

在社会生产活动进程创造的一切物品和建筑物之中，审美因素定要与实利因素、工艺学因素以及其它因素共居并这样或那样地相互影响着，而且总是处于从属地位。只有艺术作品这样的物品中，审美因素具有独立的意义并处于主要的决定地位。艺术活动虽然不能归结为审美活动，但在其各个阶段和各种表现中却充满审美活动。因此，艺术和艺术活动（不仅创作人员，而且还有艺术作品需求者的活动）在社会和个人全部审美文化、人类生活和活动一切领域审美观点的形成和发展中起着巨大作用。

第四章

现实中和艺术中的
美与丑、崇高与卑下

[苏]拉迪吉娜

审美的主要形式及其辩证法　现在我们研究审美的形式。一般都说审美有四个主要形式：美、崇高、悲与喜，还有它们的对立面，反映生活的反审美因素。近年来，在马克思主义美学中肯定了对审美形式进行成对研究的方法，用这种方法可在美与丑、崇高与卑下、悲与恐的对立面的对比关系中看到审美，亦可见到喜的各种变体，分析它们的相互作用甚至相互转化。审美的全部主要形式都是相互联系着的，它们构成一个统一的体系。这个体系中的特殊地位归美所有，美在"审美座标"体系中是一个独特的示度点，美的内容在一定的意义上与审美的内容相近似。这两个概念有时甚至被用作同义词，虽然它们之间无疑存在着区别。崇高、悲和喜的特点也是按它们与美的关系，并且只有在它们与美的联系中，才可能确定。

例如，崇高与悲归根到底是对美的直接肯定，而喜则是以间接方式（通过对作为美对立面的丑进行审美嘲笑）促成

同一目的。

关于美（在一定程度上还有崇高）与审美其它形式的差异，还有一点应指出，那就是美显示领域的广度。我们把这一概念用于自然界现象和“第二自然界”的物品，用于人和社会生活、社会潮流、体制、理想。而悲与喜的有效领域只限于社会现象范围之内。

美与丑

美学思想史上课题的形成 从对美的兴趣开始，从力求给美的本质下定义开始，就开始了作为一门科学的美学的形成。人们常常认为美学是论述美的科学。马克思主义美学文献中现在通用的美学的定义是一门关于审美的科学，为了克服这种同义词的反复重叠，许多美学家一再启用过去对美学的理解，即美学是一门按照美的规律掌握世界的科学，并以新的、具有更大容量的意义来充实这一定义，清除唯心主义沉积。不管怎样，美的课题过去是，现在依然是美学的中心课题，因而也是唯物主义和唯心主义尖锐斗争的焦点。

唯心主义（无论客观唯心主义还是主观唯心主义）试图脱离客观现实界来解答美的课题，或是在彼岸超人理念领域中，或是在赋予世界以美的人的意识中寻找美的唯一源泉。

无论是在唯物主义美学的还是在唯心主义美学的历史上，都形成了有益于发展的思想，揭示出美的各种特点：美即和谐（毕达哥拉斯派）、美的相对性（赫拉克利特）、美与适的统一（索克拉特）、美即完整、和谐、完善（亚里士多德）、自然界乃美之源泉，人乃美之主要领域（达·芬

奇）、美与德紧密相连（启蒙派）、美与真、内容充实（黑格尔）。康德对该课题的解答做出了不可估量的贡献，他注意到主体个人因素在对美感知中的作用，也注意到审美情感的无私、实用上无利害关系，这时他把美与客体形式的质量联系起来。

然而作为一位不可知论者，康德断言，没有，也不可能有美的客观标准和什么规则（按照那些规则，每一个人都不得不承认某一种东西是美的）。他认为，图案装饰、雕刻品、器乐不呈现任何具体的东西，不包含任何实在利益，因而它们是“自由美”。

几十年之后，奥地利著名音乐评论家汉斯立克把这些原理用于论述对音乐的形式主义美学的理解。

对各时期的唯物主义者而言，具有代表性的特点是力求在现实界自身中、在与物质的其它物理、化学等等特性相似的客观特性中找到美。车尔尼雪夫斯基提出了质量上全新的方法。这位俄国革命民主主义者在批评唯心主义的观念时，坚决主张美即生活，而美的根据应该到实在的现实界中去寻找。同时车尔尼雪夫斯基把对美的理解与审美理想联系起来，提出了美的社会制约性问题：他认为，美即生活，它应该是我们所理解那样的生活，而美的理想，普通人与贵族各异。从而车尔尼雪夫斯基巧妙地战胜了那种把美视为纯自然、而且永恒静止因素的态度，把历史的动态和社会的决定性纳入对美的解释。

尽管车尔尼雪夫斯基的观念在一系列因素上缺乏辩证理解的灵活性（例如，这表现在对现实美与艺术美的相互关系的论述上），但它对论证唯物主义理解美的方法，却有不可

低估的意义。

美是审美关系的集中表现 马列主义美学，在美的原理上，考虑唯物主义美学以及唯心主义美学所积累的正面经验。与此同时，对人的真正本质加以辩证唯物主义的论述，揭示人的社会性实质，揭示人活动的创造——改造性和人道主义性质，从而可以原则上新的方式去了解人对现实界的审美关系的特点，也就可以了解审美关系的一个主要范畴——美。

在强调审美与美的联系时，可定义美是自然审美因素和社会审美因素最完整和集中的表现。同时，也有人把美定义为美学的一个最重要、意义最广的范畴，用以形容和正面评价现实界（自然，社会生活，人们活动）最完善的现象。也有人常常把对美（及其反面——丑）的理解与社会上既定的审美理想联系起来。我们不自觉地把我们在审美角度所看到的和感知到的一切，与社会上形成的完美的观念加以对照。因此，有时也把美定义为实在的、现实的、现有的与理想的协调一致。不过，这后一种情况隐伏着失去美的明确客观标准的危险。

值得注意的还有在美学中自古以来就有的，通过概念和谐来给美下定义的传统。在这种情况下，和谐（字面的含意是联系、严整、协调、秩序）在其审美意义上解释为内容的概念，而不只是形式的概念。这不是各部分和一部分与整体用数表现的质的适度，而是表现诸事物、现象、艺术作品内在本质，表现它们内在尺度的质的适度。作为审美范畴的和谐，它既是多样中的协调、秩序、相称、统一，同时又是对

这个统一的破坏，是不断的运动、发展、斗争。审美的和谐（尤其是在艺术中）是通过对平静的破坏、对静止、无序、不一致的抑止而取得的。

音乐是时间的、过程的和动态的艺术，在音乐中，无论是就作品的整体、各部分的相互关系，还是就全部音乐主题材料、和声、配器原则的组织等等而言，可非常明显地感到这一规律。材料的过分“有序”是艺术性禁用的，这一点人们早在古代就已经知道了。例如，狄德罗认为，在音乐中没有比一系列完全和弦更俗气的了。据卢那察尔斯基的观察，有时人们称作“如画般的杂乱”的那种东西，就是无序和有序的中间地带，天才的艺术家善于惊人准确地“猜到”它 。

由此可见，通过概念和谐而定义的美，可视为此种和谐在现实界中和艺术中的实现，从而导致尽美尽善 。

客观美与对美的主观观念　在对美理解中的主观与客观的相互关系问题，是最复杂的问题之一。这里可以说与审美中主客的相互影响完全一样。现实界中和艺术中的美是客观存在的，但人们对它的感知和评价却永远是主观的。必须考虑主客的辩证关系，区分客观美和对美的主观观念。

在现实界自身中（在自然、社会生活和人的行为中），以及在艺术作品中，含有这样的特性，允许把这一或那一物、行为或艺术作品确定为客观美，并作为人主观认识这些美的基础。然而人对美的观念是复杂联想的，这些观念要以

---

① 卢那察尔斯基：《论造型艺术》第2卷，莫斯科，1967年版，第326页。

② 舍斯塔科夫：《和谐乃是审美范畴》，莫斯科，1973年版，第224页。

社会实践所制定的、一个时代一个时代变化着和充实着的、活跃动态的一连串概念为中介。这些概念总是进入对美的理解，使这种理解变得复杂，有时难以琢磨。

当然，美是与人的实践活动、与人类整个社会历史实践联系着的。康德彻底把利与美割裂，使之彼此对立，他错了。但也不能把这种联系简单化。远非所有狭隘实利意义上的利都美。但是正如在审美整体上一样，在社会意义上，在满足社会总需求和发展个人创造性和人道主义潜能方面，美是有益的。

美的显现领域　美的显现多种多样，美这个概念可运用于各种物、自然和社会现实的现象，可运用于艺术作品。通常把美分为四个主要领域。这就是：一，自然美，表现为物质世界各部分相互关系中的，物质特性和特征在与人的标准相比较中显现的和谐与完美；二，人造“第二”自然美，表现为目的在于使自然环境和人周围物品人道化的创造性物化劳动，它是容体中二种尺度（物的尺度与人的尺度）和谐的显现；三，社会美，表现为争取在真正人的原则上改造社会生活的斗争，争取社会解放和个性全面发展的斗争；四，人的自身美，表现为精神富足、道德纯洁与身体健美的和谐统一。

前一章中已经谈到审美活动的主要领域，现在我们把注意力集中在美在艺术中显现的特点，因为包罗万象的生活，其中也包括美的各个领域，在艺术中才能找到它的集中表现。

艺术美　　没有美便没有艺术。许多世纪艺术文化史的

实践证明，对美的反映，对美的确立，始终处于进步艺术注视的中心。我们看看各时代的艺术杰作，就能得到有关相应时代审美理想、有关自然、社会和人致美的观念。

在思考艺术美时，必然要碰到一定的困难。什么时候艺术是美的？什么是艺术中的美？完全可以理解，艺术美乃是现实美的反映。对于那些以现实美为其直接反映对象的艺术作品而言，这个公式完全正确。然而车尔尼雪夫斯基早就指出过，“塑造美”和“美的塑造”并不相同。现实主义艺术过去和现在都绝不是只把美选作反映的客体。

> 蛇、畸形人——看来可怕的一切，
> 一经艺术仿效，对我们就是美。
> 那妙笔生花，巧手赞美，
> 变我们厌恶的为愉快。

这是我们在布阿洛的诗① 中读到的。

在狄更斯、巴尔扎克、果戈里、涅克拉索夫、萨尔蒂柯夫——谢德林和其他批判现实主义代表者的著作中，生活不是以理想化样式呈现的，而是千姿百态，充满矛盾和社会症结。然而他们的艺术却是美的。是什么使他们的艺术成为美的呢？何况尤杜什卡·戈洛夫列夫绝对不美，正相反，他丑。穆索尔斯基在《死神的歌舞》中所创造的，或肖斯塔科维奇第十四交响曲中的死神的形象可怕。恶势力在肖斯塔科维奇第七、《列宁格勒》交响曲中展示得很鲜明、突出。可

---

① 布阿洛：《诗的艺术》，圣彼得堡，1914年版，第37页。

是长篇小说《戈洛夫列夫老爷们》美，穆索尔斯基的声乐套曲或肖斯塔科维奇的交响曲也同样美。

在美学中有一个概念，它有助于揭示使艺术成为美的那个质量。当艺术真实，当一个精通本门艺术，对技艺和专业技巧运用自如的天才艺术家在创作中反映某一重大而又实质性的事物，并以进步世界观的光芒照射所反映的那一事物的时候，艺术就美。从进步审美理想的立场，以完美艺术形式表现的那一生活的真实——这就是艺术美。概念技巧以及艺术家的进步世界观的立场，乃是这一概念的必要组成成分。“拙劣完成的美的意图”（别林斯基语）只不过是一个美的意图，不会使艺术变美。

在给艺术美下定义时，不顾或绕过世界观的阶级标准是不行的。如果我们觉得作品创作者的思想立场格格不入，如果作品中所反映的生活是从反动阶级立场认识的，那么就是专业技巧最完善成熟的作品也不能提供审美快感，不能被感知为美。

音乐美　　艺术最重要的社会用途之一就是满足人对美的需求。向人们揭示美的规律——契诃夫把这看作是艺术家义不容辞的使命。高尔基认为，唤醒人对美的思念，使人追求美，是艺术的必然任务。不同类型的艺术以不同的方式实现这一任务。音乐以独特的方式反映生活的美。

这个独特性首先是由于在音乐中通常不再现具体的事实、事件、人物、自然和社会生活的特定现象，其中也包括美的特定现象。正是这一点使汉斯立克及其大量追随者有了借口，彻底否定生活美与音乐美的联系，并确信音乐的美仿

佛具有纯形式的性质，而且这种美只在“声音及其艺术的组合”中，在美声中。汉斯立克的《论音乐美》一书（1854）成了贵族沙龙中的流行读物，在音乐家中间也相当畅销（也包括在俄国，因为在上世纪末有了著名俄国音乐评论家拉洛什的译文），在书中汉斯立克的出发点是：在音乐中没有不同于它自身的那个内容，形式本身（“运动着的声音形式”）也就是音乐的内容，因为“音乐不仅用声音说话，而且它说的只是声音”。由此得出结论，说就连音乐的美也只在声音及其组合之中，说音乐乃是一种特殊的精巧极了的声音万花筒。在他的书中有这样的话：“优美声音的饱含意义的关系，它们的相安与斗争，它们的飞去与追逐，它们的增长与消亡——以自由形式向我们内心观照所出现的就是这些，也就是在这些中我们找到美”。这位奥地利唯美主义者断言：音乐主题使我们喜爱是因为它的“自身，正如阿拉伯式的花纹，正如圆柱，或正如自然美，一片叶或一朵花那样”①。他认为，甚至单独抽出来的音调自身也具有独立的艺术价值。

对这种观念的批判未失去现实意义，这不仅是因为当时西欧和俄国音乐文化的许多著名活动家深为赞赏，而且也是因为在二十世纪音乐先锋派热情鼓动者中间有不少是汉斯立克观点的追随者。例如，在所谓新维也纳乐派作曲家的言论中，我们见到了与汉斯立克的主张相似的原理，说在音乐中声音本身就是目的。勋柏格对维别林一部作品（op·9，六首弦乐四重奏小曲）所做的评价，像似直接援引了汉斯立克

① 汉斯立克：《论音乐美》，莫斯科，1895年版，第67，170，179，68，66页。

的话：“有人信奉乐音能表现只用乐音所表现的东西，只有那样的人才能够理解这几首乐曲”[1]。

汉斯立克根本错误的观念却有旺盛的生命力，除了其它原因之外，还由于音乐中（还有其它任何一种艺术中）的美的概念是复杂、多成分组成的，因为形式的美、对声音材料的娴熟掌握具有相对的独立性，甚至其自身就能够给内行提供艺术的快感。比如，我们欣赏一位女歌唱家歌喉音色的丰富，小提琴家弓法的精确，钢琴家柔软的触指，某一和弦的鲜明等等就是如此。

不过当我们对作曲家或音乐表演者的高超专业技巧给予应有的重视，并从他们“建造”乐曲形式的技能中（也从自己“抓住”、感知这一形式的能力中）体验到审美快感的时候，我们不要过高评价艺术形式的独立性，使之具有独立的意义，而无视其相对性。作曲家不是那种“只会使转调连贯和组合音符的人”（狄德罗语）。因为艺术最高级的美在形式与内容和谐的融合之中。这个最高级的美只实现在下述情况下，即如果形式是富有内容的，也就是说形式有助于揭示丰富的生活内容、人内心世界的美、人的激情（从细微的、难以捕捉的心灵活动到具有重大社会意义的凛然正气），透过这些显露出人们相互关系的无穷无尽的美的世界。那时，作为音乐美而被感知的就不仅是优美悦耳的旋律或迷人的和声，而且还有贝多芬的英雄气概、穆索尔斯基的悲壮、柴科夫斯基的紧张心理斗争、斯克里亚宾的勇敢奔放。

二十世纪的音乐空前扩大了它的内容界限。随着马勒、

---

① 转引自尤·克列姆辽夫：《新维也纳乐派创作与美学概论》一书，莫斯科，1970年版，第100页。

兴德米特、巴尔托克、勃列顿、肖斯塔科维奇的作品，一个复杂、动荡、激变的现代世界闯入了音乐艺术，并威严地宣告它有权在交响曲、歌剧和舞剧中得到反映。不仅美，而且还有丑，不仅生，而且还有死，不仅善，而且还有恶，不仅喜，而且还有悲——今天音乐表述这一切的力量不亚于文学、戏剧、电影、绘画和雕塑。

现实界中和艺术中的美与丑的相互关系

因此，必须研究美与丑这两个对立范畴的相互关系问题。丑是自然界、社会生活和人身上不谐和的集中表现。现实主义艺术，尤其是批判现实主义艺术，除了美之外，还常常把丑用作反映的客体。这时，对丑的塑造是为了间接地树立美，例如，在果戈里的《钦差大臣》中就是这样，那里没有一个正面人物，而作者的审美理想却十分明确地表现在他的审美评价中，再如，在萨尔蒂科夫——谢德林的讽刺作品中，在高依亚的铜版画中也是如此。社会主义现实主义艺术继承并延续了这一传统。

音乐对丑的反映也不陌生，恶毒、毁坏和死亡的形象已有机地进入现代音乐中。

也不要忘记，真正艺术中的丑，绝不是丑的艺术。莫扎特认为，音乐在展示恐怖时，不应使听觉感到莫大的委屈，就是在这里也要使听觉迷恋。艺术中再现的丑，虽然其本质依然是丑，但它可以是从进步社会审美理想立场出发对现实界所作的高度艺术的美。艺术在反映现实丑的时候，不是复制它，不是再现它有时甚至恶心的全部细节，而是照亮突出它的反人道的本质，从而使美更加明显。

嗜痂成癖，对丑美化，欣赏反常畸形，把不协和作为人世的似乎永远不能消除的特点加以歌颂，这是现代派艺术许多流派的，特别是超现实主义和荒诞派艺的特征。在根据克科托和达里的脚本摄制的超现实主义的影片中，在达里、埃林斯特、列依的绘画中，在贝凯特或约涅斯科的戏剧中，世界乃是偶然事件毫无意义的凑集，是一场恶梦呓语，是令人作呕的病态琐事的堆积。

在此类荒诞艺术中，还有某种可信的因素，因为产生它的那一荒诞反人道的社会在此种艺术中找到了反映。这是没有理想的艺术，是对病态社会的病态批判……

值得指出的是，现代资产阶级美学的学术带头人以惊恐的心情确认丧失理想的现代派艺术的衰退，但又拙劣地企图把现代派无可争议的危机解释为一般艺术的危机——出现在二十世纪似乎是合乎规律，它证明艺术的自我毁灭。在这方面具有代表性的是第七届国际美学代表会议（布加勒斯特，1972年）的一个重要小组的口号：《现代艺术，是艺术的灭亡吗？》

另一件值得指出的事，就是四年之后法国美学泰斗杜弗连在第八届国际美学代表会议（达姆施塔特，1976年）发言时指出，现代派艺术中无疑增加了对丑的兴趣，他建议，今后这个范畴不要用丑来命名，要用非美——显然是为多少冲淡一些该范畴的意义。然而无论怎样命名，都不能改变这一审美范畴的实质，正如不能制止现代资产阶级艺术的危机一样，因为它是资本主义社会关系的一面镜子。

崇高与卑下

所有崇高都美，但不是所有美都崇高　崇高经常与美并列。这种传统也有依据，因为崇高同时也就是美。但是有必要阐明崇高的特殊性，因为并非一切美的现象同时也作为崇高的现象而出现，达到崇高的高度（一支蝴蝶的、一朵花的、一条潺潺小溪的美并不是什么崇高；里亚道夫的《八音匣》或维尼亚夫斯基的《谐谑曲——塔兰台拉舞曲》都是美的乐曲，但这里用“崇高”来评价就不恰当）。这正说明那一事实，即崇高不是美的局部显示，而是一个独立的审美范畴。

是什么使崇高与美，卑下与丑相接近，它们的特殊性又是什么呢？首先，崇高，还有美，是最高的正面审美评价。它的反面——卑下则相应地表达否定的审美评价，证明对和谐的破坏，这也是作为美反面的丑所固有的。我们在确定主角（普罗米修斯、丹柯、加斯特洛）的行为是崇高的，在对社会生活事件（雄伟的起义、解放战争）或特定自然现象（浩繁的星空、无边的海洋、深谷的瀑布）使用这一审美的表述时，我们就是表达自己对行为意义、对自我牺牲精神、对壮丽事件或现象的赞美、崇敬和喜悦。

当我们把冷酷、可鄙、毫无意义、自私自利的、使人等同于畜生的那种行为，思想僵化，情感和志向堕落作为卑下而评价的时候，我们的审美反应则完全不同。高尔基在早期浪漫主义作品中，把海燕与企鹅、雄鹰与游蛇的譬喻形象做了突出的对照，异常鲜明地表现了崇高与卑下这一对范畴的

实质。

使崇高与美近似的，还有其显现领域的广度。这两个范畴都是既在自然界中、又在社会生活中，也在人身上找到表现。然而就是在这里，还是在一定的程度上显示出崇高的某些特点。因为尽管它的效用可扩大到自然界，但我们还是更经常、更愿意用它来说明社会活动和人们业绩的崇高现象的特证。只有在自然界与人的相互比较中，它才评价为崇高。

崇高与美的差异在它们的审美影响作用的领域中表现得尤为醒目。感知美，在喜欢的同时，它在安抚、平息、促进情感的和谐平衡，因为喜欢的对象已被我们掌握，它与我们合度，它不是什么不合度的庞然大物而与我们对峙。感知崇高亦使人喜欢，但同时又激起某种内在的不安，不满足，困扰，它号召付之行动。康德把它叫做“反面的快感”。这时，对事件宏伟、现象壮丽的赞美便伴随着一种与我们不合度的感觉。因为这些与牺牲、危险、冒险交织在一起的壮举和业绩不是我们做的，这使我们不安，诚惶诚恐。与此同时，感知崇高时，人又体验到高度满足，因为他感觉到自身中尚未耗尽的力量以及表现这种力量的需求。

崇高即是使之提高者

自古以来，人们把伟大、高尚、宏伟、独特、高尚精神视为崇高的同义词，那么，作为审美范畴的崇高的实质到底是什么呢？尽管有所差异，不过从假的隆金（留传下来第一部《论崇高》专题论文佚名作者的称谓，此文写于一世纪四十年代）到康德、黑格尔、车尔尼雪夫斯基，这些思想家都指出，崇高的基础是不可用日常习惯的尺度来衡量的那些意义重大、规模宏伟、出类拔萃

的事件、现象、行为。如果说中世纪的美学把崇高与神圣混为一谈，而以康德为代表的主观唯心主义者们把它视为纯属人心灵的特性，那么唯物主义美学则是到现实界自身中去为主观的人的映象寻找依据。

在马克思主义美学家的著作中，相当明确地阐述了下述研究问题的方法。如果说美是表达人在掌握世界并在这一世界作为一个人而对自己确立中的创造性自由，那么当人与意义最大、规模宏伟的自然和社会现象接触时，崇高就是人在他确定自己对世界创造性关系中尚未实现的自由。

崇高的尺度是人，是人的可能性、人的创造性前景。但并非常人，而是在与自然威力、重大社会震撼相比拟的人。正如文献中所示，崇高所标志的不单是被提高的，而首先是使之提高者①。

由此可见，崇高乃是主体与客体之间的一种特殊的审美关系，其中反映出它们无共同尺度，同时也暴露出人的潜在的创造可能性。人接触到的现象的宏伟和强大，尽管提高了人自身的尺度，但却没有压倒人，而是唤起创造性意志和自豪的参与感。这也就引起一种特殊的审美情感——赞美、崇拜同时促使行动。

不过宗教早就以直接相反的目的利用了崇高，以压垮人的意志，使之消沉、惧怕万能的上帝和黑暗的、不可知的势力。为此目的，广泛地使用了艺术：建筑的天职就是要突出上帝“殿堂”的宏伟，音乐的职责就是要强调脱离一切世俗，造型艺术要有助于祈祷者精神专注、使其“超脱”的意

① 参阅：斯托洛维奇著《审美价值本质》一书，莫斯科，1972年版，第175页。

念最大限度地具象化。

说来也怪！被宗教所利用的艺术，只要它是出自真正艺术家的手笔，却总是溢出宗教的框架。就其深层的内容而言，它已超出教堂的标准，充满了现实界的精华和色彩，具有活人的生动激情，最后，它使之崇高的不是上帝，而是人。无论是米开朗琪罗的梵蒂冈西斯廷教堂的著名壁画，还是巴赫的弥撒曲，莫扎特、柏辽兹、威尔第的安魂曲，拉赫玛尼诺夫的《彻夜祈祷》以及用经文为词的古老俄罗斯的合唱音乐，所有这一切今天都成了全人类的财富，与其宗教形式相背，它被感知为具有深刻人味的、真正人道主义的艺术，它使人欢乐、崇高。

音乐中的崇高　各种艺术应用崇高领域，愈发加强和提高了它的激励作用。在表达崇高时，音乐具有无限的可能性，它以特殊的方式强化和增大人的情感。让我回想一下贝多芬的第三、第五和第九交响曲，还有他的另外许多作品，如序曲《科里奥兰》、《莱奥诺拉》、《哀格蒙特》，歌剧《菲岱里奥》，钢琴奏鸣曲（首先是第8号《悲怆》和第23号《热情》），小提琴和钢琴奏鸣曲第9号（《克莱采尔》）。在这些作品中，崇高与英勇有机地结合在一起，体现了人——战士的百折不挠的意志。这里不禁想起了列宁对《热情奏鸣曲》的评语："令人惊叹的、非人间的音乐。我总是以自豪的，也许是天真的心情在想：人们能够创造出怎样的奇迹啊！"①

对于斯克里亚宾来说，表现崇高、激奋浪漫主义性几乎

① 列宁：《论文学与艺术》，莫斯科，1976年版，第640页。

是创作的主要内容，他深信艺术的巨大改造力量，深信艺术能给人类以自由，有助于个性在世界上的自我确立。他的交响曲（尤其是第三，《神圣之诗》）以及《狂喜之诗》、《普罗米修斯》（《火之诗》），第四钢琴奏鸣曲和其它钢琴作品都体现了一个慌乱人精神的不懈探索，对伟大而神秘成就的期望，对全球性变化的预感。斯克里亚宾的音乐在同代人的感知中，常常使人联想到即将来临的革命。因而普列汉诺夫对斯克里亚宾的评语是很有趣的："他的音乐气势磅礴。这个音乐乃是我们的革命时代在一位神秘主义幻想家热情和世界观中的反映"①。

在音乐中体现崇高不仅允许，而且还可以使用鲜明、高昂、作用强烈的特殊表现手段和方法。贝多芬在第九交响乐中对大型交响乐队的表现力都感到不足。为了加强表现力，他把合唱队、独唱家和席勒崇高赞歌的词引进了交响乐作品。

斯克里亚宾力求用音乐表达宏伟、崇高，这促使他在旋律写法、节奏、结构以及和声领域中寻求新的表现手段。斯克里亚宾的和声语言有时因极不协和、极强的表现力而遭到同代人的厌恶。对他而言，《普罗米修斯》的形象体现了宇宙的积极力量（"火，光，生命，斗争，努力，思想"），他给有声的乐队加上了特制的色彩键盘用的光幕。用色彩的效果来加强音乐的印象。

在斯维里道夫的《悲怆清唱剧》的终章（这是苏联音乐中表现崇高的最辉煌的形象之一）里，乐队的编制加上了管风琴，它的强有力的和弦与铜管乐明亮的音响，与全部乐队

① 引自普列汉诺夫对斯克里亚宾的回忆，载于《A. H. 斯克里亚宾》一书，莫斯科——列宁格勒，1940年版，第75页。

和合唱队结合在一起，创造出一幅几乎可以看到的图画。在这个绝非寻常的情态中，乐队、合唱队和独唱家的全部音响通过扬声器而得到加强，也是恰当的，在高潮时刻运用扬声器具有辅助表现的效果。

在社会主义艺术中广泛运用崇高完全是理所当然的，因当反映革命发展中的生活、反映改造世界的劳动者的英雄业迹、展示劳动者历史功勋和豪放壮举的伟大，正是社会主义现实主义的天职。

第五章
现实中和艺术中的悲与喜

〔苏〕拉迪吉娜

悲与喜：相互转化和联系

悲与喜的特点在于它们是不同类型生活矛盾的审美表现，它们只适用于社会现象。

在日常语言中，这两个概念里常常夹杂着并不完全准确的含义，把悲与恐惧、喜与可笑混为一谈。然而痛苦与灾难就其自身而言，并不一定就是其审美意义上的悲剧，同样，可笑并不总是喜，虽然喜中有某种程度的可笑。悲剧与灾难并非同义词。

悲与喜的审美本质在美学中远非立即就揭示出来的。之所以能够揭示，只是由于它们与审美理想的对比关系，认识到悲与喜乃是在肯定美路程上的独特路标、特定成分。在这种意义上，悲可以视为美（和崇高）的灭亡，而喜则是对丑和卑下的揭露。所以，悲与喜虽然具有一致的审美本质，但作为它们基础的矛盾和冲突的根本不同性质以及这些矛盾的截然相反的解决方式却使它们彼此不同。在英雄失败或死亡

时所实现的对美的肯定，表现在深沉的同情共感中。在对丑揭露时所发生的对美的肯定，隐含在聪明人的一笑之中。这里没有纯极化，因为悲与喜在复杂动态的形式中相互渗透、交错，有时产生极矛盾的审美反应(例如，透过泪珠的笑)。艺术以创造形象来回答现实的这一特点，对这类形象的审美本质不可能意义单一地划定。例如，堂·吉诃德就是这样，美、崇高、悲与喜在这里复杂地交织在一起。契诃夫的《海鸥》中的形象也是如此，作者异乎寻常地把这部话剧的体裁确定为喜剧，而其内容中的深沉悲剧性和隐约的讽刺却与崇高精神和朝气乐观相结合。作曲家谢德林和苏联国家大剧院舞剧编导普利塞茨卡娅（兼饰主角）对契诃夫话剧本所作的舞蹈解释，强调了文学原著中的这种感情的多义性。艺术中还有一些特殊体裁，那里的悲与喜融为一体（例如，悲喜剧）。

还可提到一种由于艺术尺度遭到破坏而产的悲与喜“联系”的形式。例如，悲剧演员表演过火，就会变悲为喜。于是观众就会报以笑声。实际上，从悲到喜，只是一步之差。

悲

问题的形成　对悲与喜的研究，始于亚里士多德，他在著作中论述了古希腊为纪念酒神狄奥尼斯而进行的通俗戏剧表演——悲剧和喜剧。这位伟大哲学家成功地揭示了悲剧与喜剧的本质差别。“优秀人物”是悲剧的主人公，而喜剧再现“比较坏的性格”，因为可笑的总是“丑的部分”。在这些

似乎稚气的语言中抓住了主要的东西：确定悲和喜与理想之间的关系。

总之，“比现存者”更为优秀的人物活跃在悲剧中。这就意味着，悲剧的主角是正面人物，个性坚强勇敢，他企图反抗恶劣环境，惨遭失败或死亡，他以这高昂的代价恢复正义，肯定了美。

有一种见解，认为悲乃是激烈无法解决的冲突的表现，这些冲突导致正面人物由于这样或那样原因而命里注定的必然失败。后来这种见解贯穿美学的全部历史，在十八世纪至十九世纪初的德国唯心主义美学中尤为深刻。

不同的思想家——莱辛、席勒、歌德——提出并分析了各种类型的矛盾，这些矛盾又相应地产生出各种类型的悲剧冲突。而最常见的，就是一个人（力求确立他的意志、确立他对正义的理解）行为的自由与那些以命运、神意、国家政权、法制形式出现的必然之间的冲突，或是理想与现实之间的矛盾。

黑格尔对悲作出了自己的解释，他认为这一范畴乃是两种道德力量无法解决矛盾的审美表现，其中每一种力量自身都是正义的，内中正确的。然而每一种道德力量要确立自己，就只有否定内中同样正义的另一方。所以，这种力量中的每一个，既是正义的同时也是有罪的。问题的这种提法中所包含的深刻的辩证关系无疑是有价值的，然而他提出的悲剧冲突的解决和冲突的结局则是完全不切实际的：在抽象理解的普遍真理与最高正义中和解了。

车尔尼雪夫斯基对悲解释的贡献，就在于他取消了人与自然界不可知力量冲突时注定灭亡的成分。唯物主义者车尔

尼雪夫斯基就这样把悲的范畴，如同美和崇高的范畴一样，放到了现实的、人间的基础上，但同时也把问题不寻常地简单化了，把悲与恐混为一谈。恐的确可以成为悲，在饱含审美意义之后上升为悲，但这只是在一定的条件下。然而车尔尼雪夫斯基没有注意到这样的条件。

悲的基础是历史必然要求与其不可能实现的矛盾

不用对立统一和斗争规律（辩证法的核心），就不可能理解悲的本质。在一定条件下，在社会和个人生活中产生的不可解决的矛盾的审美表现也就是悲。正如在卷得紧紧的弹簧中一样，在悲中再造了矛盾高潮成分、至高点，这些矛盾已达极限，只有以最大的苦难、损失、死亡的代价才能得到解决。

在悲的基础中有多种类型的冲突：社会力量历史舞台上人物的冲突，个人与社会的冲突，人与自然的冲突，个人之间的冲突，个人的复杂痛苦的内心冲突。这种内在的不协调都是这样或那样通过人在社会中的处境间接表现出来的，所以，此类冲突可视为社会冲突的一个变体。

要区别真正的悲的情态与任何其它社会矛盾，揭示其客观依据，在客观上必须有两个条件：一，冲突力量的意义和规模，二，冲突的无法解决性——它决定一个人、社会运动、理想等等失败或灭亡的合理性。在悲中提出和解决的最有意义和最重要的生存问题是生活的目的和意义、义务的履行、死亡和永垂不朽。悲剧的主人公必然是全人类道德价值的体现者，而他的死亡促成这种价值的肯定，例如，罗米欧与朱丽叶之死歌颂了爱情的坚贞，而伏尼契小说《牛虻》中主人

公的死则有利于意大利解放思想的肯定。

正面的审美感情的基础恰恰就在生气勃勃中，在经过失败、痛苦和死亡的生气勃勃中，没有这种审美感情就没有悲。在与真正的悲接触时，占据一个人心灵的归根到底不是恐惧（虽然也有恐惧），不是绝望（虽然也有绝望），不是害怕（虽然也有害怕），而是一种特别复杂而又矛盾的审美感受，在这种感受中哀痛与欢乐、恐惧与快感融合成一体，而其主要结果则是一种使人净化、升华和高尚的情感。

马克思和恩格斯揭示了悲剧冲突的本质——受客观制约的、在一定条件下合乎规律的死亡。恩格斯认为社会悲剧的客观历史基础就在于历史必然要求与这种要求在该时代实际上不可能实现的矛盾。马克思认为，阶级对抗社会中人民大众的悲剧乃是历史的主要悲剧。

这个悲剧，这个在人民起义和革命中表现如此尖锐的、在奴隶社会和封建社会条件下必然失败的悲剧是什么呢？从事物质生产的人民和劳苦大众归根到底是历史的创造者，他们推动了历史的进步，在革命爆发时期这点表现得尤为鲜明。然而即或是取得了胜利的革命也只是在短期内恢复社会平衡。一种剥削形式必然为另种剥削形式取代，胜利落到轮流的统治阶级手中，劳动者依旧受剥削。只要还有劳动的异化，还有人自身的异化，就要继续斗争，不断作出新的牺牲。

然而马克思还讲过另一种类型的历史悲剧，他把这种悲剧称之为全世界历史迷误的悲剧。经历这种悲剧的是旧世界秩序的代表人物，即当这个秩序看来是牢不可破、固若金汤的时候，这个旧秩序确信自身清白公正，而新的东西却被它感知为偶然的、错误的、荒谬的。然而正如马克思指出的那

样，已经成为幻想以及习以为常和尚未彻底过时的理想的破灭，只在旧秩序危机的第一阶段，只在其初始阶段才是悲剧的根源。而当旧秩序彻底没落，失去了它的英雄人物，丧失了昔日的理想，隐蔽本质，开始适应新秩序的时候，就到了旧世界秩序的最后阶段，与悲剧毫无共同之处的阶段。这种彻底没落的旧东西的死亡，已经是喜剧了。

无阶级社会中的悲 悲并不随着阶级对抗的消逝而消逝。悲只是改变它表现形式。热衷于维护旧秩序的反动势力消逝了，悲的阶级基础消逝了，然而悲的自身依然存在，无论是在社会生活还是个人生活中都有所表现——作为发展的矛盾性质的表现、矛盾中实现进步的表现、日常生活各领域中新旧复杂斗争的表现、人与自然界尚未认识的力量发生冲突的表现。生活中每一步都会证实这一点。

随着共产主义在全世界范围的胜利，深刻的生活矛盾、尖锐的冲突也同样不会枯竭，它们可成为悲剧冲突的基础，因为在对立斗争之外没有生存。

生与死之间的永恒矛盾也是不能排除的，这个问题不能不使人激动并被各哲学体系这样或那样地思考着。例如，存在主义就把它作为中心问题。对死亡和“生命终点”必然性津津乐道，从而主张人类生存自身的荒谬性（没有目的，没有意义，没有理想），实质上否定了悲剧问题的自身，因为真正的悲剧与走投无路的困境是不能并存的。哪里有斗争，有人的积极自我肯定，那里就有悲剧。斯宾诺莎就曾指出，一个自由人想得最少的，莫过于死，人存在的全部意义，不在于思考死，而在于思考生。

死都是悲的吗？问题的这种提法恰当吗？当然，对人而言，失去他的亲人是悲的（该概念一般日常的意义）。对社会而言，只有在人的社会意义的范围内，死才是悲的（悲的范畴的真实意义）生——死——永生，只有具备这个独特的三段式，才能确定真正的悲剧。如果有死，而无永生（一个人在他留给后人的事业中永生），也就没有真正悲的理由。“悲剧就是不可弥补的损失和对永生的肯定”①。

马列主义美学认为社会悲剧乃是悲的主要表现形式，但并不否认个人悲剧的可能性。个人悲剧，原则上也是以社会悲剧所用的那些参数来衡量的：冲突的尖锐性（信仰破灭、幻想落空、失去至友、死亡、坚贞的爱情），损失的不可弥补性、反抗现状的能力。正是这后一点决定周围人对陷入灾难者的审美关系。一个被痛苦压垮了的失魂落魄的人只不过是一个可怜的不幸者，他绝不是一个悲剧的主角。善于忍受灾难和痛苦的折磨，在任何最悲惨的情况下依然不失为一个人——正是这些决定人的品质，令人起敬。舍此，便不可能有正面的审美评价。

艺术中的悲　艺术经常启用悲，因为悲中必然体现出生存的主要冲突，表现出世世代代激动人心的问题。

在古希腊形成并且达到极盛时期的原意上的悲剧的体裁对悲作出了集中的表现。古代悲剧的主人公死亡、受苦受难、受到报应并不是因为自己的罪过，而是由于自觉或不自觉犯下的错误，或是由于命运的力量，未能逃脱命运的判

① 包列夫：《美学》，莫斯科，1981年版，第68页。

决。马克思对希腊诗人所理解的悲的真髓是这样定义的：“以悲剧厄运为形式的无知”。

悲剧的演出是纪念伟大酒神狄奥尼斯盛大隆重节日仪式的一个部分，对希腊人而言，并不是单纯的娱乐。在这里提出国家生活的重大问题，解决政治纠纷和严肃的道德问题。在这里上演悲剧的作者还要接受观众和裁判的评定，因为演出是以三位诗人竞技比赛的形式进行的。在感知悲剧时所体验到的审美震动以及随之而来的道德净化乃是对共同参加应得的奖赏，有助于公民的美育和德育。

悲剧体裁后来在莎士比亚的笔下得到了古典的表现，在他的创作中突出到首位的是悲的另外一些方面：天赋人权与残酷封建社会礼俗（尤其复仇的义务）的冲突，文艺复兴后期人对不协和世界的反抗。个人悲剧在莎士比亚的创作中越来越变成了不可解决的社会矛盾的表现，这不仅显示在《哈姆雷特》中，而且也显示在《李尔王》和《罗米欧与朱丽叶》中。

十九世纪的俄罗斯艺术是体现悲的道路上的一个重要路标。在普希金的悲剧《包里斯·戈都诺夫》和穆索尔斯基的同名歌剧中，我们看到它预示了马克思主义关于人民悲剧乃是历史主要悲剧的理论结论。而且在普希金以及穆索尔斯基的《包里斯·戈都诺夫》中也令人信服地反映出个人的悲剧，一个由于意识到自己对人民所犯的罪过又不能改弦易辙的、极端痛苦的个人悲剧。值得指出的是普希金在创作悲剧时完全有意识地追求对历史进步规律的理解。他认为，“人和人民就是人的命运，人民的命运”——这就是悲剧的实质，悲剧的基本主题。

在穆索尔斯基的第二部歌剧《霍凡斯基之乱》里，历史转折时期的“人民的命运”也得到了出色的审美体现。弓箭手们东奔西走寻求正义，他们徒劳地呼求霍凡斯基公爵（著名合唱曲《父亲，父亲，到我们这儿来》，音乐中悲的高潮之一）。他们注定灭亡，和那些自愿送死的分裂派教徒一样，因为这里的冲突乃是马克思所指的那种全世界历史迷误悲剧的一个变体。

同一时期的俄罗斯绘画也有不少悲剧音响鲜明的、展示不同方面悲剧冲突的作品，例如苏利科夫、列宾著名的历史画，维列沙金的战事画。

悲不仅体现在悲剧体裁中，而且可以与美、崇高、喜相互作用，渗透到其它体裁中，使艺术家能够在生活的各式各样表现和联系中反映生活。

社会主义现实主义艺术对悲的艺术再现作出了自己的贡献。肖洛霍夫的《静静的顿河》、法捷耶夫的《毁灭》、维什涅夫斯基的《乐观的悲剧》、特列纽夫的《留芭芙·雅罗瓦娅》、马雅科夫斯基的长诗《列宁》、影片《波将金号战舰》和《夏伯阳》都是我们苏联的经典作品，在这些作品中艺术地体现了悲的新观念——对主人公永生、对他为之献身的那一事业最后胜利的肯定。维什涅夫斯基的话剧《乐观的悲剧》的意味深长的剧名准确地说明了这一观念的本质。

伟大卫国战争时期有力地推动了对悲的艺术思考，把悲视为人性与非人性的生死搏斗，这是完全合乎情理的。这里有伏尔加格勒、列宁格勒、萨拉斯皮尔斯、哈提尼、布列斯特要塞的反法西斯牺牲者纪念群塑组合，有普洛洛科夫充满

愤怒和哀恸的格拉费卡集《这不要重演》，有费维斯基的雕塑群《比死亡更强大》，有西蒙诺夫的长篇小说和白俄罗斯作家贝科夫的中篇小说，有亚历山大洛夫的歌曲《神圣的战争》（从战争的第一天到最后一天响彻在人们的心中），当然还有肖斯塔科维奇的第七交响曲《列宁格勒》。

音乐体现悲的可能性 各种艺术，除了建筑和装饰实用艺术之外，都对悲的体现有所贡献。在这方面，音乐的作用很特殊。在表达悲剧冲突的具体事件方面，音乐的可能性有限，但它能以特殊的力量再现"心灵的辩证法"，再现最尖锐、痛苦和综合冲突的（冲突形成、逐渐展开、冲突斗争和解决的）感情真髓。世界音乐文化，从贝多芬到肖斯塔科维奇，在人类面前展示了如此绚丽的悲的光谱，舍此，我们今天对这一审美范畴的认识是不堪设想的。

贝多芬创作中悲与崇高、英勇是不可分割的，他不同凡响地扩展了音乐内容的界限。他以给人深刻印象的非凡力量表现了一个"与整个苦难之海搏斗"的人——战士的形象，而这位战士的死亡变成了他叛逆精神的胜利。不仅第三、带有送葬进行曲的《英雄》交响曲，而且还有《哀格蒙特》序曲以及贝多芬的其它许多音乐都是如此。

柴科夫斯基音乐中的悲剧独特无比，它饱含对人类命运的深刻同情、对人炽烈的爱、真挚的温暖。他的音乐再现了旁观者难以察觉的、在人自身中、在对生存永恒问题所持态度中、在人们相互关系中进行的那种复杂而深刻的内心斗争。第四、第五、第六交响曲，交响序曲《里米尼的弗朗契斯卡》、《罗米欧与朱丽叶》以及歌剧《黑桃皇后》都出色地

证明了音乐是艺术中最悲的艺术。

肖斯塔科维奇的名字在这些伟大人物的名字当中，以及在现代的启用悲的艺术家当中，占有一个值得尊敬的、十分特殊的地位。这不单是由于他才能的雄厚有力，而且还由于他对悲剧冲突体现得多面而又完整，他以无比的技能发现、并以惊人的深度揭示了现代全部悲剧冲突的实质。这里谈的不只是第七交响曲（这里的冲突十分明显，揭示无遗，笨拙的外力粗暴地闯入美与善的世界，引起强烈的反抗）。这里指的是构成作曲家肖斯塔科维奇其它许多交响曲、声乐交响乐作品、室内乐器乐作品实质的那些悲剧冲突。这些作品既展示了全体人民命运的悲和历史上最伟大的革命震憾，也展示了对生活意义、对善与恶、对生与死的痛苦沉思。

在显示和肯定作为正面审美价值的悲时，艺术具有十分特殊的作用。艺术加强悲，给它以浓缩的表现。在感知现实界的悲、作为悲剧参与者的时候，人并不总能感到这一悲剧的审美意义，不会把他眼前发生的或他自身中进行的悲剧与审美理想相对照。只有在人稍稍离开一点，离开悲剧情态的条件下，人才可能对现实界的此种情况采取审美关系。需要的仿佛是旁观和一定的距离。而能提供这一点的正是艺术，因为艺术的感知规律就是在同一时间内“现实效果”与脱离现实相结合，“幻想效果”与对情态的清醒分析相结合。坐在剧场里，我们仿佛是舞台上演出的那些悲剧的共同参与者，深刻体验到主人公的苦难，与他们同感。但同时我们毕竟是观众，是悲剧冲突的旁观者，我们有权使自己摆脱正在发生的情节而进行分析、比较和对照。正是这种特殊的感受状态（异化）才使我有可能对悲的情态进行审美思考，使我

们体验到欢乐情感、独特的感情振奋。

喜

马克思主义以前的美学认为喜乃是现实界矛盾的反映

喜，和悲一样，乃是生活矛盾的独特审美反映。只是这些矛盾的性质，以及它们的解决方式，具有根本差异。

喜是对现实界持批判态度的审美表现，是独特的批判形式。这时，揭露和克服生活矛盾的手段就是笑。笑，正如许多研究者指出的那样，在这种情况下表现了掌握现实矛盾的欢乐。我们笑着超脱了被批判的东西，从而肯定了自己的人格，同时体验到审美快感。

前面曾指出，喜中所反映的现象只与人和社会生活有关。自然现象本身没有可嘲笑的。车尔尼雪夫斯基就曾指出："在无机自然界和植物界不可能有喜的地位……风景可能十分难看，但永远不会是可笑的"。对动物的审美关系也是如此。喜的范畴在这里根本不适当，只有用于譬喻的意义，把动物的行为与人的行为相对照的情况下，喜的范畴才可使用。作为艺术文学一种特殊体裁的寓言所运用的正是这一手法。

美学走过了艰难困苦的路才理解喜的范畴，认识它的本质。这是因为喜的显示形式甚多，而笑的现象（作为对喜的现象所做出的感情——审美的反应）特别难以捉摸。

亚里士多德是该问题的第一位研究者，其功绩就在于他把喜的实质与现象中具有的特定内在矛盾结合起来，力求揭示这些矛盾的性质。亚里士多德认为，喜在丑与美的对照

中，在这两者的对抗中。后来喜剧的全部理论家都把精力用于这一原理的具体化，探索那些独特的特殊矛盾（其冲突产生出喜）。对康德而言，这就是渺小与崇高的对立。对黑格尔来说，这就是老朽势力与新生力量、伪与真、内容空虚与内容充实的对立。

车尔尼雪夫斯基在把美与丑加以对照时曾强调指出，丑就其自身而言并不含有什么喜。只有在丑想要显得不丑，“硬要显得美”的时候，丑才变成喜。这就是与内容不相符合的形式、“内在的空虚与渺小”而却自命内容充实、意义重大（例如，为了鸡毛蒜皮的小事生气或是“因为丢了一文钱而狂怒”① 就可笑）。

以前的哲学家们还阐述了喜剧的另外一些重要的方面。例如，黑格尔揭示了喜的客观辩证基础乃是事物内在固有矛盾的表现：“自身之内没有自我嘲讽和揶揄的东西，是不可能从外部加以嘲笑的”。在他看来，真正的喜剧就在于展示人或物是怎样“自我瓦解”的。否则，喜剧浮浅无根，机智的俏皮话毫无价值。

康德察觉到喜的主观基础，他着重指出，笑就是在矛盾突然意外暴露时，由于紧张的期望出其不意转化为子虚乌有而产生的那一效果。

马列主义美学论现实界的喜　马克思主义以前的美学成就得到了马克思和恩格斯的运用和批判性的重新认识，并且成为对喜（作为审美范畴）的实质进行科学说明的依据。黑格

---

① 贝多芬的作品，第129号回旋曲的小标题。

尔认为悲剧现象具有客观基础，在对这一见解进行唯物主义的解释时，马克思举例说明了这一点，在分析历史进程自身延展的特点时，揭示了这种前进运动的特定规律性，这种规律性也完全可以称之为审美规律性。

在本章的开头已经讲了社会发展中的悲与喜的辩证关系，对抗社会中的新（尚未壮大）在与旧（抓权不放）斗争中悲惨死亡。还讲过旧悲惨死亡的可能，只要它还未及彻底消亡。

不过“历史是认真地行动着的，经过许多阶段才把陈旧的生活方式送进坟墓。世界历史形式的最后一个阶段就是它的喜剧……历史的进程为什么是这样的呢？”——马克思这样问道。他的回答是：“这是为了使人类能够愉快地同自己的过去诀别”（马克思：《黑格尔法哲学批判导言》）。

要善于看到喜剧的客观历史基础，揭示决定喜剧的那些矛盾的本质，把那些矛盾公之于众，用笑声撕破那个打着“新”幌子的陈旧的昔日伟大的桂冠——这是一项具有重大社会意义的任务。大艺术家善于以形象的形式做到这一点。伊索、拉伯雷、塞万提斯就是笑着帮助人类与自己的过去诀别；萨尔蒂科夫——谢德林、高依亚、伽舍克无情地嘲弄了腐朽的东西。马克思主义的奠基者也光辉地展示了现实历史中的喜剧的审美本质。在这方面，《共产党宣言》中讲到贵族掩饰其真正反动本质，妄图参加无产阶级革命的那一段非常精彩：“为了拉拢人民，贵族们把无产阶级的乞食袋当做旗帜来挥舞。但是，每当人民跟着他们走的时候，都发现他们的臀部带有旧的封建纹章，于是就哈哈大笑，一哄而散。”

在历史上不再扮演正面角色的那一阶级的命运，客观上

不可能作为悲剧的命运加以反映，因而它是供历史嘲弄的绝妙材料。

真正的喜剧乃是历史上各进步阶级的武器。它们运用这一武器揭穿、嘲笑陈旧事物，肯定新生事物。在喜剧中一定要有两个彼此联系的因素——批判和肯定。两者的比重是各式各样的，这取决于嘲弄客体的社会重要性、客体内所含矛盾的广度和深度，也取决于运用笑声的那个人的社会立场和世界观。人们需要笑声，归根到底不是为了否定，而是为了肯定。生气勃勃乃是喜剧的真正基础，因为笑声是社会健康的征兆。

现实中喜的形式及其在艺术中的反映

社会根据生活矛盾的性质、矛盾的社会尖锐性来选择这样或那样的审美上克服（嘲笑）矛盾的形式。艺术反映现实界中的喜，以帮助人们运用笑声，学会笑，培养敏锐的幽默感。

幽默与讽刺乃是喜的两极，是喜剧的主要类型。这两者之间还有喜的其它变种——揶揄、笑谑、怪诞离奇、冷嘲热讽、尖刻嘲弄、滑稽双关的笑话。幽默感乃是一种感知生活中和艺术中喜剧的能力。它揭示出作为喜的基础的矛盾，展示出高大与渺小在审美上的抵触。

幽默无恶意、不伤人，因为幽默所嘲笑的对象乃是非本质的缺点和人的各种弱点，对此，就是他本人也能和别人一起嘲笑自讽，从而得到克服。幽默不仅是批判的、而且也是自我批评的有效手段，这对于个性的自我完善十分重要。幽默磨练人的智慧，使之敏锐，有助于克服困难、坚强地承受生活的苦难。如果没有马克·吐温、肖伯纳、契诃夫和肖洛

霍夫的幽默，这个世界该有多么可怜！

讽刺则完全不同。它铁面无情，把对象置于死地而后快。讽刺的客体是本质丑的现象，不能与之共存。于是产生了杜米埃、高依亚、萨尔蒂科夫——谢德林、伽舍克、马雅可夫斯基和肖斯塔科维奇的火药味的艺术。

在阶级对抗的社会里，讽刺是否定手段，它所否定的不是个别的社会弊端，而是整个制度。社会主义社会也迫切需要讽刺的笑声，因为它有助于根除严重缺点，抨击市侩、官僚主义者、贪污受贿者和阿谀奉承者。

用喜作为反映客体时，要求艺术家具有强烈的责任心，掌握分寸，正确理解他所选择的审美武器。苏联著名漫画家叶菲莫夫曾说过，不能和希特勒的党卫队以及帝国主义刽子手开个善意的玩笑或是用讽刺的大炮轰击日常的麻雀。

音乐中的喜　喜在不同程度上为各种艺术所特有（建筑除外）。在艺术文学中，喜是认识现实的最重要的一个方面。作为戏剧的一个体裁，喜剧广泛运用于戏剧和电影艺术中。造型艺术也体现喜。在舞厅和马戏艺术中，喜一直是注意的对象，并形成了特殊的喜剧体裁和手法。艺术摄影和舞蹈艺术对喜并不陌生。音乐对喜的反映也做出了一定的贡献。

在音乐艺术的声乐——舞台体裁中不难发现喜，音乐在这里是协助歌词和剧情。音乐自身，包括器乐，在对喜的体现中也拥有一定的可能性。

前面曾指出，喜中所反映的是现实的与应该的之间、现有的与期望的之间的矛盾和冲突，而且这个矛盾越是出其不意，喜的效果就越强烈。适于音乐用的喜的范围异常广泛：

从无忧无虑的、疏忽大意的、善意的幽默（佩戈列西，海顿，莫扎特，格林卡）到豪放的嬉戏（如柴科夫斯基第一钢琴协奏曲的或贝多芬第七交响曲的终章里那样的）；从儿童的恶作剧（罗西尼，普罗科菲耶夫，谢德林）到怪诞离奇、恶毒挖苦、辛辣讥讽（柏辽兹，里姆斯基—科萨科夫，肖斯塔科维奇）。

在音乐中借以取得这样或那样喜剧效果的手法、手段和方法是各式各样的。其中如故意破坏音乐发展的习惯逻辑，破坏听众感知的既定的（还有作曲家本人提供的）惯性（各种节拍的“破坏”、“不合理的”终止、“不正确的”声部进行、“奇奇怪怪的”配器）。在这方面，可以回想一下唐·冉罗姆家中奏乐的巧妙场面（普罗科菲耶夫的《修道院里的订婚典礼》）：乐师们的演奏“跑调”得难以想象，参差不齐、混乱不堪。在谢德林的歌剧《死魂灵》中，波留什金“不用自己的嗓子”唱，他的唱段由女中音担任。这些手段中还有对“音乐尺度”的破坏，目的与手段明显不相称——节奏上、音调上、力度上的夸大，不切时宜的快速或慢速，纠缠不休的反复，“粗野的”对比，造成混乱、纷忙、惊慌的效果。还有正是由于其荒谬而引起笑声的“不恰当的”音乐联想（如谢德林在《讽刺》中对拉赫玛尼诺夫《春潮》的音乐引用，萨莎·乔尔内词），以及漫画化，把原来的音乐形象歪曲到难以辨认的程度，从而使该形象获得根本不是它所固有的丑陋荒诞的特点，象是完全颠倒了（柏辽兹《幻想交响曲》终章里抒情的“情人主题”的变形）。

在用器乐手段模仿性格鲜明的人的言语，随着言语浮现出喜剧人物时（穆索尔斯基《展览会上的图画》中的《两个

犹太人》），在声音模仿时（依别尔的大提琴乐曲《小白驴》，其中复现了驴叫），在风格化、蓄意冒充他人风格时，都会产生喜剧。这后一种情况在现代舞厅艺术中得到了独特的反映：在讽刺性的模拟中夸张流行歌手的表演风度、他们的面部表情和手势。

音乐体裁有时也可成为嘲笑的对象，例如小步舞曲就曾如此。这种舞曲得到贵族阶层的“审美武装”，风雅而又古板，随着贵族威望的衰落而声名扫地。在十八世纪后半叶（法国资产阶级大革命成熟时期）的条件下，小步舞曲成了民主阶层嘲笑的对象。对体裁的这种态度也在作曲家的实践中得到了独特的体现，于是在小步舞曲的自身中出现了谐谑性（海顿，莫扎特一部分），随着时间的推移（在贝多芬的创作中），交响套曲中的传统小步舞曲被谐谑曲取代。在作曲家的实践中，常常可见到对平庸沙龙浪漫曲或是粗糙的手摇风琴圆舞曲的讽刺模拟（斯特拉汶斯基，肖斯塔科维奇）。

这些，还有其它许多例子，可使我们看到音乐中喜剧的表现多种多样，无穷无尽。在这一审美领域中，不单是对作曲家，对音乐表演家也是蕴含着极多的可能性。进一步对音乐喜的本质的研究，正如对音乐悲的、音乐崇高和音乐美的本质的研究一样，只有在音乐学美学的共同研究的范围内才是可行的。

第六章

审美意识

[苏]拉波泡泡尔特

审美意识的概念。它的观念形态方面和心理方面

我们已看到，审美及其各种变体（美、崇高、悲、等等）都是在生活自身中客观形成的。但它们都在人们的意识中（个人意识和社会意识中）得到反映。现实界诸审美因素用以反映和独特显现的那些形式的总和，就是审美意识。它还包括审美感情（或情感）、审美趣味、审美理想、审美观念和理论。

正如意识的整体一样，意识的审美部分具有两个方面：观念形态方面和心理方面。前者以逻辑概念、判断、推理等等样式出现，是或多或少明确形成的思想的体系，属于该体系的还有审美观点和理论。后者是以特殊感受或固定心理定势的样式出现的，属于这个方面的有审美感情和审美趣味。审美理想形成于观念形态方面与心理方面之间的边缘上，是特殊的观念。两方面的因素在这里融为一体。

审美意识的两个方面彼此紧密地相互影响着：审美观点和理论以独特的方式深深铭印在感情上和趣味上，并积极参

与它们的形成，而感情和趣味在观点和理论上得到独特的认识，并对意识的心理方面产生重大影响。

现实界的审美因素与审美意识的相互影响作用　现实界的诸审美因素与审美意识处于复杂辩证的相互影响之中。我们知道，审美具有社会的本质，而在社会生活中，存在与意识是不可分割的。社会存在决定社会意识，但没有它就不可能存在与发展。社会意识反映社会存在，同时又积极影响社会存在。社会生活的这两个方面不仅相互联系，而且还相互渗透，尽管前者总是决定后者，而后者对前者起次要作用。

现实界诸审美因素与审美意识的相互渗透是特别深刻的。

在第三章中我们已经指出，诸审美因素是辩证的、矛盾的。这个矛盾性尤其在于：它们在具有客观依据和表达社会发展最深刻的客观必然性的同时，它们首先是作为特定的人对现实界特定的物和现象所持的独特态度（或译为关系——译者）而出现的。而人的任何一种态度都必然含有对其客体的评价和对该客体采取行动的理解，而评价和理解便采用这一或另一心理的形式。

因此，美、崇高等等不仅被意识用审美感情的形式加以反映，而且还在审美意识中被显示为人对他心理所反映的那些美的、崇高等等的现象、事件所采取的自己的态度。人在反映周围世界的审美时，同时也就在他自己对世界所持的态度中表现出审美。

现实界审美因素与审美意识彼此割裂时是不可理解的。

应在它们的紧密的相互作用和相互影响中加以研究。但是为了理论上分析的目的，可以假定提出并描述审美意识的各种形式。

审美意识与艺术意识

审美及其所有变体在艺术作品中得到最完满而又集中的反映。所以时常有人把艺术与审美混为一谈，或是把艺术视为审美的局部情形。不过这种混同是不恰当的。

艺术乃是艺术家作品所固有的，可证明该作品是艺术作品的那些特性的总和。换言之，艺术乃是该作品中艺术本质的表现。不能把它与审美混同，因为它们属于生活的不同侧面。

审美是在我们周围现实界中客观形成的，亦即属于社会存在。而艺术则是与艺术作品中对这一存在的反映联系着的，也就是说它属于社会意识。诚然，这些作品自身可以是美的、崇高的、悲的、等等，但这仅仅是因为它们以其完善、特殊的手段反映了现实界的美、崇高、悲、等等因素。而且艺术已如此深入社会和个人的生活，以致常常被我们感知为艺术就是生活自身。不过艺术毕竟只不过是生活的再现。

所以，更准确一些不是把审美与艺术相提并论，而是把审美意识与艺术意识相比较，因为在两者中，现实界审美因素都得到反映。

不过它们也同样不能混为一谈的，而艺术意识也不能视为审美的一个部分。它们之间存在着更为复杂的相互关系。

艺术意识乃是那些为创作和感知艺术作品所必备的个人

意识和社会意识形式的总和。这些形式绝不是上述审美意识形式所能尽含的。因为审美意识所反映的只是现实界的审美因素，而艺术再现的除了那些因素之外，还有许多其它的、生活中一切普遍感兴趣的东西（车尔尼雪夫斯基语）。艺术是一个十分复杂、多边缘、复功能的社会现象，要创作和感知它，就要有一系列十分独特的心理过程。

可是由于艺术意识再现现实界的审美因素，就可以把它视为审美意识的一个部分，不过是一个特别的部分。艺术用艺术形象反映现实界的任何方面（包括审美方面）。艺术形象的反映的特点也给艺术领域中行之有效的所有审美意识的形式打上特定的烙印。我们在研究审美意识的主要形式时，也将看到它们在艺术意识中的变体。而艺术意识的特殊形式（在本书的第三篇）则是与艺术作品的创作和消费的过程联系着的。

审美感情与艺术感情

审美感情的概念

我们将把主体的那些反映现实界审美因素并表现他自己对现实界审美态度，同时又给主体带来特殊快感（审美享受，审美欢乐）的感受称之为审美感情。

对审美感情解释中的唯心主义倾向和唯物主义倾向

长期以来，众所周知的审美感受的事实并未得到理论上的认识。第一位试图认真研究它们的是康德，他判明了审美感情与所有其它感情的重要差异。他指出，给人以快感的那

些感受（现在称之为正面的感情）都是与感受主体某一特定物质需求的满足，或是与该主体这样或那样面临的特定（认识的、道德的、等等）课题的成功解决有（直接或间接）联系的。康德在审美感情中没有发现此种联系。的确如此，审美感情所带来的欢乐，并不是回应感受主体某一具体物质需求的满足或他解决具体课题时所取得的成功。康德指出，这种欢乐与其说是与主体活动的结果，还莫如说是与其活动的过程联系着的，这就使它与游戏所得到的快感相似。用康德的话说，它是超脱了任何利害关系的快感。

康德以主观唯心主义的精神解释了这些事实。他对审美感情“无利害关系”的解释是这些感情没有什么客观的、外界的依据。康德在主体自身中，在主体心理自主活动中，在心理对那些与外部世界、与主体温饱无任何联系的纯内在精神需求满足的反应中去寻找审美感情的依据，而在绝对自由的、完全“无私的”、无任何目的的心灵力量的游戏中去寻找审美感情所带来的那一快感的源头……

此种观点极易受到攻击，康德本人也没有忘记指出这一点。他给美下了几个定义，先是把美称之为超脱任何利害关系的快感之对象，后来把凡是无须经过概念而为大家所喜欢的并作为必然快感对象而被认识的都称之为美。可见，在许多人那里可以由于某种外部的、大家共同的东西而引起审美感情，这就意味着具有某种客观依据。唯物主义美学正是这样提出问题。然而什么样的客观依据、在什么样情况下和为什么引起“超脱任何利害关系的快感”呢？它真的超脱任何利害关系吗？这些问题长期没有得到答案。

原来只有在我们这个时代，科学才找到研究感情的客观

手段。也只有利用二十世纪中期所取得的材料，才能着手对心理活动感情领域和它的那一与审美感情及其所携带的快感（审美享受）形成有联系的组成成分的本质进行科学的、唯物主义的解释。

论述感情的现代资料 从希波克拉底那时代起，两千多年来，理智与感情相悖的观念占统治地位。这位古代伟大的自然科学家把理智与对外部世界的认识联系起来，并发现理智的中心在人的大脑里。而感情则只与主体隐秘的内在心理状态的表现有联系，他把心称之为感情形成的地方。这种对立一直延续到今天，它在艺术学和艺术评论中的生命力尤为强大。艺术学和艺术评论界如今还是常常把艺术作品的感情组成部分归结到作品内容的主观方面，认为感情组成部分只是作者个性的表现，是作者对客观方面（亦即对所描写的或塑造的事件、事实、等等）所持态度的表现。现代的资料粉碎了这些观念。

感情的形成属于高级心理活动，当然是在大脑中进行的。感情与感觉、感知、观念、概念、判断、等等一样进入对现实界的心理反映的系统，因而它们一定要面向外部世界，具有客观内容。不过在这个系统内，感情占有特殊地位。

感情反映现实界客体对主体的重要性，也就是说，主要是从价值（评价）的角度反映的。低级的（生物的或机体的）感情进行此种评价所依据的是机体与环境相互关系的、由心理所固定的生物经验，并为机体有效的生命活动服务。高级的（社会的）感情是为人的社会生活服务的，首先是为

他与其他人的相互关系服务的，并依据心理所固定的、他对现实界和对自己所持态度的经验进行评价。这就是双重经验，这一经验的两个侧面在不同的情况下以不同的方式相互影响：在第一种情况下，是多数人共同的、必不可缺的、稳定的、客观形成的社会历史经验，在第二种情况下，是个人特有的、在这个个人生活和活动的特殊条件下形成的、在许多方面偶然的、常常不稳定的、一时的经验。

然而，心理的感情机制的活动并不只限于评价。为了适应这一评价，感情机制几乎要重新调整机体的全部系统（其中也包括心理的其它机制），以便在相应的条件下使人准备采取最有效的行动。同时它还强制我们去积极行动，强制的途径有二：独特的“惩罚”和独特的“鼓励”。恶劣的感情使人痛心、难堪，从而带有“惩罚”，使人惶惑不安，迫使行动。而“鼓励”也就是感情的愉快。它犹如对有效行动的奖赏，激励人今后采取相似的行动。

可见，心理的感情机制具有一系列功能：反映现实界，同时在从生物和社会历史关系经验的角度评价现实界；重新调整人的机体和心理，以促进和加速在该种条件下必要行动纲领的制定和实现；迫使开始这些行动，成功就“奖赏”，鼓励今后在相似条件下采取类似的行动。我们发现，感情乃是人对现实界诸关系的心理表现，因为感情含有对现实界的评价，感情测定并激励针对现实界所采取的行动。我们还发现，感情在经验的基础上进行评价时，感情自身中也具有这一经验：生物的经验（机体的感情）、社会历史和个人独特的经验（社会的感情）。

在所有这些情况下，心理的感情机制的活动都是与生物

方面机体和种属的、社会方面个人的特定需求紧密相关的。现代关于大脑构造的材料可证明这一点：感情的形成中心在大脑中是成对（恶劣的和良好的感情）分布的，其中的每一对都与神经中枢联系着，而中枢监控机体特定需求的存在或满足。在这种情况下所带来的快感不但没有超脱“任何利害关系”，而且完全相反，浸透了“利害关系”，因为这种快感是对完全特定需求满足的“奖赏”。因此它具有客观依据是勿庸置疑的。

可是高级动物也有特殊良好感情的神经中枢，但没有恶劣感情为对立面，也没有与特定需求中枢的联系。它们带来的快感，在生物的生命中超脱了个体的任何“利害”。这是否意味着它们超脱了任何利害关系呢？不！

苏联生理学者西蒙诺夫对这一事实做了如下的解释。“无利害关系的”感情激励着动物的“无私”行为：游戏的、特别是“研究的”行为。这里讲的不是一般的，而是独特的探索活动，它不对“研究者”提供丝毫物质上的满足，对其积极性的唯一奖赏便是特殊良好感情所带来的快感。此种积极性的本质是这样的：在生物种属十分适应的安定条件下，这种积极性是不需要的，但在条件急剧变化，种属受到灭亡威胁的时候，这种积极性就是必不可缺的了。看来，动物的研究行为的最高形式仿佛是使种属能应付那样的情况，即“研究者”应能从灭顶之灾中逃生！所以此种形式不是很多，在安定条件下不需要，但在变迁时，它们即是希望。由此可见，激励着研究行为的良好感情表现出生物生命的革命趋势，这种趋势是与生物生命总的需求（保持生物的进化，在对它最不利的条件下延续生物的生命）的满足相关的（根据苏联

著名生物学者阿诺辛的说法）。原来“无利害关系的”感情只是对个体无利害关系。对整个的生物进化而言，这种感情是非常“有利害关系的”，非常“自私的”。

审美感情的本质 社会生活为了满足其需求，一贯在大得多的范围内、在无法相比的更高的水平上，要人们做出与个人“无利害关系”，但对社会是必不可缺的行为。这里所指的不仅是单个个人、集体、这些或那些社会集团的一时的和局部的需求，而且还有全社会的总需求——对周围世界和自身进行不断改造的需求，舍此，社会生活的进行、社会生活的存在和发展是不可能的。为了满足这一需求，就要人们做出不断的、日益扩大的探索性的、积极创造性的工作，还要有社会所必不可缺的、但对个体“无私的”、自我牺牲的活动和日益广泛的革命人道主义的活动。在从事这项工作和投身这一活动时，每一个单独个人都不是满足自己的任何物质需求，而常常是与物质需求相违。但他毕竟得到独特的社会奖赏，这些奖赏中最有效的（虽然不是唯一的）便是审美享受。

正如在前几章中所展示的，恰恰审美及其全部变体是与社会之总任务联系着的，它们是做为全人类的价值而出现的。因此，它们仿佛把个人併入人类，提高个人的社会性，而个人对现实界所持的审美态度必然浸透了积极创造性和人道性。它们也就反映在、表现在良好的“无私的”审美感情之中。

审美感情自身中具有这些态度的经验，以此种经验为依据，审美感情评价现实界并测定我们在行动中的方向。审美

感情也“奖赏”为解决全人类任务而必不可缺的那些态度和行动，激励社会所需的个人积极创造和革命人道主义的活动。审美感情给他本人带来特殊的享受、精神振奋，使他充实、高尚。

因而审美享受不是心灵力量的自由游戏，而对审美享受的向往乃是纯精神的需求，审美感情具有客观依据。其特点在于：这种客观依据与感受者个人的任何具体需求无关，而是与全人类的需求、与全人类的价值联系着的。但是感受主体甚至可以不了解这一点。对他来说，审美感情自身就成了个人的需求，审美感情给他带来特殊的享受，此种需求对于他也就是纯精神的了。事实上，这种对个人而言是精神的需求，表达了人类的物质需求，它充满了客观形成的社会历史内容。

审美感情是怎样形成的呢？

我们察觉到，人们的关系，其中也包括审美关系，首先是深深铭印在人所造的物上、人所改造的自然界、等等上。而人，正如马克思所写的那样，也是按照美的规律建造物体（亦即周围世界）的。因此可以说，人周围环境独特的和谐化，指的就是它的审美化，它体现了人对世界的审美态度。当感知这些物、这种环境的和谐时，我们也就得到审美感受。不过审美感情也可以是对大自然自身的和谐所做出的反应，因为它与人为环境和谐化联想在一起，或是它拥有直接良好的心理生理影响的能力。

个人和群体的行为和意向、社会运动、社会理想、等等有美的和崇高的，有悲的和喜的。当观察它们时，我们同样能体验到审美感情。审美感情也形成于人的心理，以回应他本

人自己的审美态度和行动，并对这些态度和行动予以激励，予以“奖赏”。例如，我们在创造过程中体验到审美享受，甚至不依创造的成果为转移。这种享受有时也是对创造热情或是对另一种、为美的理想、为其他人而无私活动的唯一奖赏。

艺术作品能引起与审美感情相似的艺术感情，因为艺术作品再现人们多种多样的，其中也（而且一定要！）包括审美的，关系和行动。艺术作品把听众、读者、观众吸引到这些关系和行动的洪流中去，而其自身（只要是真正艺术）则是作品作者积极创造和人道主义追求的成果……

我们已经知道，感情是从价值、评价角度反映现实界的。要形成高级的社会感情（审美感情正是属于此类），心理就必需拥有个人对现实界关系的某种经验（而生物经验是形成我们生来俱备的低级感情所必需的）。如果所谈的是审美感情，那么就必需有审美关系的经验。它越是丰富，心理形成审美感情的能力也就越高，心理对外界影响做出审美反应的特殊的预先准备性也就越高。

对这样或那样行动的心理预先准备性称之为心理定势。就现代的资料来看，它在全部心理活动中，其中包括心理感情机制的活动中，起着巨大的作用。主体所获得的对现实界的审美关系经验表现在个人的独特审美心理定势中（有人错误的把这种定势称之为情感，诸如：美感、崇高感、幽默感、等等，之所以错，是因为情感乃是实在的感受，而定势只不过是感受的可能性，是对感受的预先准备性）。这些心理定势是与审美趣味联系着的，下面我们再讲。

审美感情在和谐环境的影响下形成于人们的日常生活

中，或是作为主体本人的、其他人的、集体等的审美活动在主体心理中的反映。审美感情是在心理上业已形成的那些审美心理定势的基础上形成的，在那些审美心理定势中表现了社会——历史的、独特个人的、人对现实界审美关系的经验。

艺术感情　艺术感情具有审美感情的全部特性、全部功能，尤其是提供“无利害关系的”快感。但是无论就其形成、就其内容，还是就其对人的影响作用而言，艺术感情不同于审美感情，而有一系列独自的特点。

审美感情乃是现实界诸审美因素在我们心理上直接反映的结果；艺术感情的形成要以艺术家的活动（反映现实界并将这一反映的成果体现在艺术作品中）以及该作品对其需求者心理的影响作用为中介，因而艺术感情不是在日常生活中，而是在艺术作品创作与感知的特殊条件下形成的。

审美感情反映的只是审美因素，它自身所含的只是审美关系的经验；而艺术感情，除了这一切之外，还反映出人们其它种广泛的个人关系，它所含有的是其多种多样的、经过艺术家认知并体现在他作品中的经验，以及在全部这种经验基础上的评价。艺术感情是艺术作品内容及其对个人产生精神实践影响的一个必不可缺的方面，在艺术实现其社会功能中起重要作用①。

① 我们注意到，并不是所有由艺术引起的感情都是真正的艺术感情。对不同的人口组，艺术形成不同水平的感情，其中就包括最普通的心理生理的感情。在资本主义国家的艺术生活中，蓄意并完全建筑在这种感效果上的作品愈来愈多，是愚化群众的特殊工具。

如果把艺术感情与最普通的日常感情（亦即人们日常生活中形成的感情）加以比较，艺术感情的特殊性就明确了。这种比较也有助于阐明艺术感情不同于审美感情的特性，尽管后者属于高级的社会情感，而与最普通的日常感受有重大差别。

我们曾谈到，在人的感情中含有稳定的社会历史经验，还有独特个人的经验。在日常的感情中，常常 突出 到首位的，恰恰是个人的、偶然的、一时的因素。艺术意识则力求摆脱这些因素，以便在它所形成的感情中，表现客观的、必然的、稳定的内容。艺术感情是在对生活进行艺术思索、在大量不同生活影响、在对各种事实、事件、关系进行评价总结的过程中形成的。艺术感情的形成需要艺术家特殊的思维活动。

有一种观念广泛流传，认为作曲家在创作过程中表达他的感受，而这一过程自身则需要作者处于激动的（亦即感情极度紧张的）状态中，以利于他意识到感情并把感情体现在他所创作的作品之中。大量的资料要求重新审视这种观念。

首先应区别创作过程中作者的感情状态与他在作品中体现的艺术感情。前者属于创作的心理因素，取决于个人的多种能力和艺术家劳动的条件。我们知道，在不少情况下。作者兴奋的状态接近于他笔下主人公或他读者、或他听众、或观众应该感受到的那种状态，但我们知道还有另种情况，即当体现尖锐而又深刻的感受时，艺术家却十分平静。不仅如此，有些卓越的艺术大师，在构拟未来作品的计划时，制定一个他们打算激发自己作品消费者产生的那些感情状态的纲要，独特的“心灵规划”（研究者皮萨列夫斯基就是这样称

呼瓦西里耶夫兄弟在写作《夏伯阳》过程中所制定的这种纲要的），或者象麦耶霍尔德把他排演的柴科夫斯基的歌剧《黑桃皇后》对观众影响作用的纲要所叫做的“大厅的总谱”。更不待说这样一个纲要的制定不是最强烈持续的激动状态的范围所能容纳的；它的制定要求对生活进行多方面的思考，深刻了解本门艺术的消费者，通晓激发感情的艺术手段并能纯熟而深思地加以掌握，等等。普希金就曾指出，即或灵感也不是作者在他作品中体现的激动状态，而是他全部身心力量为了创作而进行的高度动员。

至于艺术感情，它们是创作过程中所完成的作品内容的一个部分，艺术感情可能与作者在这一过程进行中产生的并这样或那样影响了作者的那些感情一致，也可能不一致。勿庸置疑，音乐反映的不是作者的感受，也不是什么其它任何水平的日常感情，而是现实界自身，而且音乐所激发的艺术感情以深刻得多、浓缩得多的样式反映出人间的关系以及此种关系的稳定的社会历史经验，因此，较之日常感情，艺术感情能提供对大多数人来说更为准确、更为重要的评价。艺术感情不是艺术家即时感受的模塑品，而通常都是对生活长期思考的结果。

柴科夫斯基写道：“对艺术家来说，创作的时刻定要心平气和。在这种意义上，艺术创作永远是客观的……有人以为，在激动时刻进行创作的艺术家能够通过自己艺术的手段表达他感觉到的东西，他们想错了。悲伤的情感也好，欢乐的情感也好，永远都是以回顾的方式表现的。虽然没有特别的高兴理由，我能满怀愉快的创作情绪，反之亦然，在幸福的环境中，谱写出充满最阴森绝望感觉的东西。总之，艺术

家过着双重生活：一般人的生活和艺术家的生活，而且这两种生活有时并不一齐进行”①。艺术家和任何一个人一样，在其日常生活中处于寻常感情的支配下。但是作为艺术作品的创作者，他必须形成和以自己的作品激发艺术感情，这种感情在寻常的意识中没有，它们是不仅对自己的，而且还对别人的，甚至对几代人的经验以及对人间关系的社会经验进行认识的结果。用欧·亨利小说主人公的话说，艺术家写作用的不单是自己的心血，而且还用许多人的心血，这是因为他在作品中总结和体现的那些主要的、实质性的、稳定的特征都是许多人的感情所固有的，也是许多人需要的。

这就是为什么与其说艺术家在作品创作过程中是在感受艺术感情，还莫如说是在提供艺术感情，因为他提供引起我们的应该是一些什么感受，并且为此他要寻找必要的手段。也正是在这种意义上，才可以跟着柴科夫斯基把艺术家的创作称之为客观的。艺术感情的表象是艺术家创造的，而这一过程乃是创作的一个必定的方面，因为艺术作品应激发感情，而在寻常意识中没有此种感情的类似物。创造艺术感情的能力与专门科学意识所特有的、形成高级抽象的能力相似。

这些感情在艺术需求者心理上的形成，同样要有主动的、实质乃是创造性的活动。普通寻常的感情一般都是对特定外界影响的直接反应，指向性质也是特定的行动，正如生理学者们所说，这些感情具有特定的外在显现。就是从这方

① 《柴科夫斯基作品全集》，文学作品与书信，第7卷，莫斯科，1962年版，第314——315页。

面看，艺术感情也是特殊的。苏联杰出的心理学家维果特斯基写道：艺术的影响“唤醒我们身上异常强烈的情感，但同时这些情感却没有在任何东西中表现出来。艺术情感与一般情感的这个令人困惑不解的差异应该这样来理解，它就是那一感情，不过是由想象力的异常强化的活动处理的……我们本可以说，艺术是核心感情，或者是主要由大脑皮层处理的感情。艺术感情乃是智力感情……艺术享受要有最高级的心理活动”①。

这一“最高级的心理活动”就是不仅要重建作品作者所构拟的艺术感情，而且还要对这一感情进行特殊的加工。观众、读者、听众，从艺术感情所携带的那一经验的角度，认识自己、本人的生活、其他人和整个世界，并且不把这一切看作是他身外客体的塑造，而是当作自己的、隐私的、唯一无二的、亲自经历遭遇过的、获得的东西加以感受。这样一来，艺术感情增加了它的感受者的创造积极性。之所以增加，是因为艺术感情变成了他个人的感受，而且它愈是变成他个人的感受，它就愈发增加他的创造积极性。

普通日常的感情具有鲜明表现的，或是正面的，或是反面的性质；而艺术感情永远是正面的，尽管就其内容而言，它们常常与日常意识中的最毒辣恶劣的感情相似。因为艺术反映的是各种生活情态下（其中也包括那些在生活中引起感情“惩罚”的情态下）人的各种各样的关系。就是在艺术使我们接触悲剧事件时，也是使精神振奋，带来审美享受。此

① Л.С.维果特斯基：《艺术心理学》，莫斯科，1965年版，第274——275页。

种情况，维果特斯基称之为“情感的转化”，也用古代的术语“净化”来表示。这就是意识特殊紧张活动的成果，在这一活动中“智力的感情”得到了它的主要表现。这些感情饱含总结了并认识了的社会经验，好象把领悟到这些感情的人高举到以社会的观点看世界（无论外部世界还是内心世界）的高台上，也迫使人揭示自身中尚未实现的能力，并以生命永存的社会意义来衡量自己在世上的暂短存在。这也就是艺术激发的、独特的“净化”，即或艺术是在触及美的人物的灭亡、苦难、痛苦和不幸。

净化所带来的快感，与审美感情赠与我们的那个“无利害关系的”快感相似，但并不等同。它同样是“无利害关系的”，它同样把个人纳入人类，然而它的产生并不是由于审美因素的直接影响，而是由于创造性地掌握了艺术作品传递给我们的那些认识生活的成果，而且是从我们自己生活的角度、从我们对周围世界和对自己所持态度的角度来认识的。

我们发现艺术感情还有一个特点。艺术感情不能孤立地、在特定的体系之外产生。日常的感情，其中也包括审美感情，不需要与其它感情的联系，并且能够作为一个单独的、一时的、独立的心理构成物而存在。艺术感情（愈是复杂，愈是在更大的程度上）失去意义，只要脱离特定的体系及其固有的艺术逻辑的联系。

因为艺术所概括的任何生活影响，只有借助于作品（即物质的艺术客体）才能到达它的需求者那里。而艺术客体构成的基础是历史上形成的这一或另一艺术语言体系及其特有的逻辑联系、表现手段、技术和工艺学。不掌握这一语言，也就不能体验到深刻的艺术影响，获得艺术作品中所体现的

艺术感情。作品自身就是一个完整的机体。就其局部而获得其整体内容是不可能的。当然，乐曲的每一声音组合，影片的每一镜头，戏剧的每一场景等等都具有一定的感情色彩。但是，艺术感情不能归结为这样一股股感情感染的总和，而且也不是只由它们形成的。内容的感情部分是在与内容其它部分的紧密的相互渗透中形成的。观众、听众、读者获得完满的艺术感情，乃是他们对一部作品的全部内容、艺术形象的整个体系（与其艺术形式统一，并以艺术形式为中介）进行积极、创造性的理解的结果。

现在我们给艺术感情下个定义。**艺术感情乃是艺术家心理概括创造性活动和听众、读者、观众心理协同创造性活动的结果。艺术感情是艺术作品内容一个必定的方面，因为它反映人们对世界和对自己所持的态度，体现这些态度的经验，在经验的基础上提出评价并影响我们，同时激发我们对作品中再现的现象持特定的态度，并受到特定感受、情绪、情感的感染。这一感情与审美感情相似，具有其全部功能，但又与它不同。**

审美趣味和艺术趣味

审美趣味的概念。审美趣味与审美感情

审美趣味是把现实界的现象以及对这些现象所持的态度作为审美的或反审美的（首先是作为美的或丑的）现象和态度加以评价的能力。审美趣味还能激励心理的积极性：同意时，全面反映审美因素，不同意时，与反审美因素斗争。在这一过程的进行中，审美趣味愈加精确地区别对待被感知客体的个别特征，

从而愈加对这些特征进行深刻的感情反映。

我们知道，审美（首先是美）随处可见：在自然界，在人周围的物中，在人活动的所有领域（尤其在劳动中），在人的关系和社会运动中，在艺术作品等等之中。所以，审美趣味的有效范围是无止境的。

审美趣味与审美感情紧密联系着，后者是现实界审美因素和主体审美理解在心理上反映的主要形式。可以说，审美趣味为以审美感情的形式反映现实界造成一个积极的、事先的心理准备状态。所以，审美趣味可定义为：主体以正面审美感受回答现实界审美因素（及其在艺术中的反映），回答他（主体）对现实界审美关系的那一能力的标志。

趣味与趣味低劣 趣味在心理各相关的能力的水平上有所差异。它可以是不发达的或某种程度上发达的。趣味的发展，引起对审美与反审美及其细微色彩和相互关系做出更加精确的区分，形成对审美等等做出更加深刻的感情反映。然而各种水平的审美趣味都只是对审美（首先是美）激发出正面的感情回应，而对丑则永远报以反面的感情。

可是我们也会遇到如下的现象：有些人以正面的、“无利害关系的”感情回答丑，做出凶恶、惨无人道的行为，却体验到独特的快感，尽管这没有给他们带来任何好处，与他们的物质利益无关。还有另种情况：“无私”向往的并不是真正的美，而是各式各样美的赝制品，喜欢浮华，臭美，仿效“奢华生活”。在所有这些情况下，都显示了一个以私有财产威力无限、利润、发财和冷酷现金为基础而建立的社会的

畸形影响。今天这种丑陋的影响主要表现在小资产阶级中间，而随着小资产阶级的残余，上述现象在社会主义社会中依然可见。

在这些情况下，我们所看到的不是审美趣味欠发展，更不是没有趣味，而是趣味低劣。它是审美趣味的对立面，正如丑是美的对立面一样。如果说，与审美趣味有联系的是把个人归入人类，提高他的社会性水平，而发展审美趣味是个性发展的必备条件，那么，与趣味低劣相联系的则是资本主义特有的异化和人的自我异化，使人丧失对现实界持积极创造和人道主义态度的能力，毁灭人的个性。

社会主义社会的人们意识中和行为中的资本主义残余，不经过反对趣味低劣、为发达的审美趣味的形成而进行的积极斗争，就不可能根除。这是意识形态斗争的重要领域之一。它的某些特点，我们下面再谈。

对审美趣味解释中的主要倾向　趣味问题是十七世纪美学提出的，此后，围绕着下述主要问题的争论就没有平息过：审美趣味是人的生来就有的能力还是后天获得的能力？它是否有客观依据，因而对所有的人都可能是共同的、一致的，或者它完全是主观的，因而在不同人那里必然不同呢？它是否需要理性结论的判断，亦即趣味是否具有纯理性的性质，或者它只以感性为依据，不需要论据，在这种意义上它是不是非理性的呢？

法国古典主义理论家们坚决拥护以理性结论和严格的创作标准为依据的趣味一致说，而英国哲学家尤姆和德国浪漫主义者则坚持趣味完全是主观主义的和非理性的。主张趣味

源于先天的有十七世纪西班牙哲学家格拉西纳——莫拉列斯、十八世纪法国唯物主义哲学家狄德罗、十九世纪“实验美学”创始人费希纳，他们都认为，从自然界规律中（费希纳认为，从感觉和感知的生理规律中）得出一致的趣味标准是可能的。弗洛伊德把趣味与心理无意识领域的先天规律联系在一起，他否定这种标准的可能性，认为趣味来自无意识领域中的个人特点。不过，大多数现代理论家都否定趣味源于先天，而坚决主张趣味需要主动形成。他们当中的许多理论家在优秀的（主要是古代的）艺术作品中找到了大家都应与之看齐的典范。

在许多世纪的争论中，对每一种立场都积累了不少有利和不利的论据。不过康德早就得出了结论：这种争论原则上是无法解决的，因为，一方面（如经验所证明的），趣味对许多人是一致的，所以一定有客观依据，趣味的判断一定要有理性的结论，但从另一方面说，由于它的判断全然不是构建在此种结论之上，而只是构建在感觉之上，它没有客观依据，因而它的判断就可能是主观随意的。这样一来，康德有了重大发现，他揭示了审美趣味的矛盾本质，但对此没有找到解释，而宣称这个本质是不可知的。这些疑难正在马列主义美学的基础上得到解决。

审美趣味的本质和主要特点　马列主义美学阐明了审美及其所有变体的社会性本质。因此，各种形式的审美意识，就其来源、性质和功能而言，也是社会性的。现代的材料①说明，新生儿具有的只是homo sapiens（生物人）的生物经

① 请参阅列昂齐耶夫所著《心理发展问题》一书，莫斯科，1973年。

验，他的心理尚不具备人的、源于社会的能力。我们是在生活进程中、在其他人帮助下掌握社会——历史的（对人类主要的）经验的过程中获得这样能力的。

审美趣味也是如此。它不是天生的，而是后天获得的能力，所以，要主动形成它，发展它，就必须特别努力。在社会主义社会中，这种努力必然包括在共产主义教育措施的体系中。

审美趣味是以怎样的心理形式出现的呢？这个问题尚未得到只有一个意义的答案。不过审美趣味与审美心理定势的联系是无疑的。因为趣味不是就实质反映审美因素，而只是把我们感知的客体按特征区分为“审美——反审美”，并以心理的另一些（首先是感情的）机制来激励对这些客体的反映。心理对反映现实界的事先准备状态是由心理定势造成的。看来，审美趣味也就是这样一种特殊的定势。

现代心理学所理解的定势就是个人以特定的、只有一个意义的方式对行动（也包括心理活动）的准备或事先倾向的状态。它在心理活动自身（反映现实界）之前，它决定心理活动的方向、进程和主要特点。用苏联著名心理学者乌兹那捷的话说，它是个性的样式，因为它奠定了人在某一领域的主动性的基础。唯物主义心理学早就判明，人的心理活动归根到底是由他的物质活动，并且首先是由社会实践的需要来调整的。定势通过这种影响，给心理活动以实践所需要的选择性、合目的性，恰恰是由于这一原因，定势中表现出特定的需求以及满足这一需求的经验。既然这种需求要经验具有社会——历史性质，所以相应的定势也是社会性的，它们形成于社会意识之中，巩固于社会意识之中。社会心理定势是

社会意识的一个必定的部分，而个人在实践活动和其他人的帮助下获得这种定势及其全部社会——历史经验。

审美趣味可视为社会——心理定势，在这种定势中得到表现的是社会的审美需求以及人对现实界所持审美态度的社会——历史经验。

这也说明趣味的矛盾性。由于趣味形成于社会意识之中，并为许多人在掌握社会——历史经验的进程中所获得，那么它在这许多人那里就可能相似（在这种意义上一致）。但同时，趣味各式各样，因为这许多人当中的每一个人在获得它时，都要通过他个性特征的三棱镜对社会一心理定势的折射。如果说的是趣味必然是多种多样的，那么对趣味就不必争议。应该争议和反对的是低级趣味。

正如研究者们强调指出的那样，心理定势乃是对行动的事先准备状态，但它自身还不是行动。所以，审美趣味的性质不可能是理智的，也不可能是感情的，更不可能是理智与感情的综合（时常有人这样主张）。但是趣味首先是为感情行动，而且也为理智行动（一方面，为审美感受，另方面，为对这一感受及其本源进行理性的认识）创造一个积极的心理的事先准备状态。

审美趣味的形成与发展 审美趣味的发展是与社会审美需求的发展以及审美关系的社会——历史经验的充实相联系的。个人审美趣味的形成和发展需要掌握这种经验。但掌握这种经验，无论是通过教育还是通过学习，都是办不到的。因为经验要变成个人的心理定势并行之有效，就只有与此人的独特个人经验以及其它生活定势紧密融合，渗入他个

性的深处，从而成为个性的样式。趣味得之于生活实践，在生活里展开的主要是人们对现实界的以及彼此相互的审美关系。所以，对审美趣味的形成和发展而言，起首要作用的是我们生成和生活的那个环境（它的传统、家庭和劳动集体等等的“审美气候”）。

在这里，艺术起着巨大的作用。我们曾提到，在艺术作品中，审美关系的社会——历史经验（它是审美趣味的基础）得到了概括，得到了集中的表现。艺术拥有非常的能力，以传递它所认识到的经验，它所用的方式与人在生活中取得经验的方式一样，把这一经验与听众、读者、观众自己的经验有机地融合在一起。

艺术趣味以及它与审美趣味的相互关系

审美趣味的效用也包括艺术领域在内，因为艺术中反映的是现实界的审美因素，而艺术作品自身在一定意义上同样是这种因素。不过上面我们曾着重指出，在艺术领域中行之有效的所有审美意识形式都是经过艺术形象反映现实界特殊性这一三棱镜折射的。因而这里的趣味的功能也是特殊的，离开审美趣味便不可能理解艺术趣味，但它还是具有独自的特点。艺术趣味与审美趣味联系的程度，正如艺术与审美，艺术感情与审美感情之间的联系一样。在这些范围之外便暴露出它们之间的差异。

艺术趣味只在艺术领域中有效，它识别艺术与非艺术，识别一部艺术作品整体及其成分的艺术性水平。艺术趣味造成对作品所持的正面或反面的态度，激发对作品深入理解的心理主动性，从而得到艺术享受，或是断绝与作品的接触。

艺术趣味在社会意识中的发展，首先是与艺术的发展联系着的。所以，我们可以根据相应时代的艺术杰作来判断艺术趣味的历史形式。

可是艺术的各领域都是按各自的方式发展的。所以，与之相应的艺术需求以及在不同艺术领域中形成的、与此种需求来往的创作经验也是各不相同的。因而对每一种艺术来说，都有特殊的艺术趣味。

问题在于，除了上述一切之外，各种艺术的不同还在于艺术家与公众接触的手段不同，亦即语言的不同。如果说现实界的审美因素的影响作用是直接的，那么，艺术作品的影响作用则要以它的语言为中介。一个没有掌握该种艺术语言的人，把该种艺术作品当作普通的物质对象加以感知，不能充分了解作品中所体现的生活内容，也不会体验到相应的艺术影响作用。这也就是为什么在音乐方面可以有发达的趣味，而对诗歌却充耳不闻，对绘画却视而不见，反之亦然。

此外，艺术语言在每一种艺术之中也是多样和易变的。这也就是为什么一个人可以是浪漫派音乐的敏锐的鉴赏家，而对现代交响乐手法一窍不通。同样亦可说明对欧洲和非欧洲传统等等音乐的喜欢与否。换言之，艺术趣味的发展，包括的不仅是艺术的各个领域，而且还有每一领域之中历史上形成的各种体系，也就是说，艺术趣味是向纵横发展。

我们曾着重指出，每一部艺术作品都是一个完整的机体。如果说审美趣味甚至对单个的现象也会做出反应，那么艺术趣味的效用则是与对作品的整体把握相联系的。趣味当然也对作品的各个单个的成分加以反应，但对它们精细的划分则要求把它们视为一个不可分割的整体的各个部

分。艺术趣味就是对艺术作品进行整体评价的能力，造成对艺术作品所持的心理的整体关系。

个人艺术趣味的发展并不总是与他审美趣味的发展相吻合。有这样的情况，一个具有审美趣味的人，在生活中能够精确地辨别美与丑，对它们做出积极的反应，但却没有艺术趣味，甚至对优秀的艺术作品也无动于衷。当然，审美趣味促进艺术趣味的形成，但是，不在一定的艺术领域中下过专门的功夫，是不可能获得艺术趣味的。艺术趣味的发展同样也促进审美趣味的形成和发展，但前者并不是后者的保证。例如，一位音乐家，一般都是自幼学音乐，然后进行专业学习，照例获得了发达的艺术趣味，也能识别音乐的好坏、艺术的完美与平庸，可是还未形成一种无意识的对生活中的美与丑准确鉴别和反应的能力……

个性的和谐发展要求审美趣味与艺术趣味同时而又相互联系的发展，要求艺术趣味向两个方向(纵向与横向)发展。

审美理想

理想的概念　理想首先是想象出来的形象，即所希望的那一现实界的、人类活动目的的或活动自身的、人的以及人品质的想象出来的形象。它的特点在于：它是现在还没有的，但是应该追求的那种完美。我们只谈社会的理想。它们形成于社会意识之中，一般都用或多或少清晰的、有关愿望、完美和定要的观念为形式。个人在特定的社会环境中，在他人的帮助下，在自己的生活进程中掌握这些观念。正如审美趣味一样，审美理想属于社会意识的社会心理方面，不过它

既能得到理论上的认识又能以逻辑判断的形式出现。

马克思主义指出，社会理想并不是无依据空想的或思辨构拟的果实。它们反映了这一或那一阶级的社会需求。理想可以是革命的（表现社会发展的业已成熟的需求），也可以是反动的（反对社会进步）。反动理想的影响（尽管迟早会涸竭）毕竟还是相当可观，对社会还是十分危险。而革命理想的影响原则上是良好的。但革命理想常常是乌托邦的，有时它们所表达的不是发展的实在需求，而是想摆脱现存社会弊端、看到一个没有此种恶习的社会的愿望。然而，即或是在没有，也不可能有实现乌托邦理想的任何实在的条件下，它们也能鼓动相当一批人去进行客观上必然的斗争，因而在特定历史条件下它们起了进步作用。

只有无产阶级才是这样的阶级，它的理想与成熟了的客观需求以及社会发展的现实可能性相符合，所以表达这个阶级利益的、共产主义的形象才不仅是所希望的和应该的，而且也是可达到的。这也说明了无产阶级理想的彻底革命性、这一理想对群众空前广泛而深入的影响，它在现代生活中的巨大进步作用。

就是已经达到的东西也可以作为理想，例如，革命英雄主义和自我牺牲精神，社会生活的大胆而深刻的变革，异乎寻常的个人勇敢和高尚，这些都成了供人仿效的典范，对革命行动的推力，使人高尚的因素。十月社会主义革命及其领袖列宁，对我们这个时代的全体进步人类而言，就是这样的伟大典范。

在社会理想中一定具有这样或那样的客观内容，这个内容决定这些理想的具体历史意义以及它们在社会生活中的作

用。

审美理想及其主要特点 审美理想就是关于自然界、社会、人以及人对世界和对自己态度的审美上完美的观念。由于审美可以包含在社会生活的任何领域，并构成这些领域的一个独特的方面，所以审美理想也作为一个组成部分而进入全部社会理想。但是它有自己的特殊性，当它进入理想的组成，与理想的其它方面统一时，仍不失其特殊性。审美理想反映社会的已成熟了的审美需求。而需求是变化的，这个理想在历史上也就多变。

审美理想形成于社会意识之中，它作为关于自然界完美现象和人创造物的观念、关于审美的人和社会的观念而被个人获得。这些观念并不总是明确的，并不总是相当明白地表达出来的。但是当这些观念加入整体的社会理想的组成时，尤其是在业已达到的美的顶峰上（即作为许多人仿效的美的特定典范），就获得了明确性。

艺术在认识审美理想和明确表达审美理想上起着重要作用。许多优秀的艺术作品用艺术形象体现了自己时代的审美上的完美以及希望的观念。社会主义现实主义非常明确地提出了这项任务，这种创作方法指定艺术的方向是再现处于革命发展中的生活，也就是要展示表达这种发展需求的那些理想，以及再现业已达到的东西。艺术杰作自身也是时代审美上完美的典范。因此，根据艺术史亦可判断审美理想的历史变化。

该时代审美上完美的观念也以独特的方式体现在人所创造的物品和建筑上，例如在优秀的建设工程上、许多城市和

区域上、居住和公用建筑上、交通动脉和工具上、服装和家俱上、个人日常用品和装饰品等等上。在这里，流行样式以独有的方式塞进了已达到的或想往的典范，因为流行样式敏锐地对最高成就做出反应，它在社会生活中也起到了必不可缺的作用。

审美理想贯穿人的审美活动、审美态度和各种形式的审美意识。

在审美态度和审美活动中，审美理想首先是前两者对现实界进行评价的标准。评价就是现有水平与最高水平的比较，而审美理想恰恰就是审美的（首先是美的）所有现在感受到的和思考到的最高水平之一。

审美理想与审美感情紧密相关，因为它们在表现人的审美态度时，就对现实界诸现象以及对这些现象所持的态度进行了审美评价，所以，它们要依据审美理想作为这些评价的最高标准。

审美理想还是审美趣味的标准，两者相互密切影响，对后者的形成和发展影响重大。审美理想，和其它形式的审美意识一样，在美学观点和理论中得到逻辑的认知，但这种认知不是消极的，因为美学观点和理论积极地影响审美理想的形成以及它在社会意识中的巩固。

从上述的一切可以得出结论：审美理想在审美意识体系中起主导作用。它不仅贯穿审美意识及其全部形式，而且还对它们施加重大影响，在一定的意义上决定它们的发展方向。

属于审美意识的，还有审美观点和理论，所以，还有马列主义的审美科学。

艺术的本质及其功能

第七章
艺术的社会性本质以及艺术在个人和社会生活中的作用

〔苏〕拉波泡泡尔特

艺术是什么？ 要回答这个问题，至少要解决两个课题：艺术的本质及其功能，也就是艺术在人们生活中的地位与作用。这两个都是美学中最基本的、同时也是最复杂又有争议的课题。大家都知道有许多答案，它们常常矛盾，甚至相互排斥。首先，这些答案出自特定的哲学观念，而依据这些观念建立了这样或那样的艺术理论。所以我们在这里发现了两个主要的、对立的倾向，它们与哲学中的两个阵营相吻合。

对艺术本质理解中的唯心主义倾向 对所有唯心主义美学而言，艺术乃是精神产物，它不依赖物质的世界，有时还与这一世界对立，高于这个世界。在客观唯心主义途

径上形成的美学认为，艺术乃是最高彼岸精神的显现，其主要功能就是使人吸收这种精神。让我们回想一下，客观唯心主义的鼻祖之一柏拉图就不接受再现现实界的艺术。因为现实界在他看来，只不过是永恒理式的幻影，所以艺术中对生活的再现，便是不必要的对摹仿的摹仿。这位古代唯心主义者在所有艺术中对音乐特别看待，不过只是那种能有助人的心灵超脱世俗、一心回忆灵魂天国（彼岸初始的理式世界）的音乐。在中世纪的神学美学中，艺术被视为宗教思想的表现和对人心灵进行宗教净化并皈依上帝的手段。

对黑格尔来说，艺术是绝对精神自我发展的一个阶段，是绝对精神自我表现的一种特殊形式。按照叔本华的唯心主义学说，艺术表现理式（如柏拉图学说中一样），他给理式硬加上了万物本质的作用，用叔本华的话说，最奇妙的艺术，亦即音乐，乃是世界意志（这些理式的源泉和创造者、世界造化）的表现。二十世纪意大利哲学家克罗齐的影响力很大的唯心主义观念把艺术解释为与黑格尔抽象精神相似东西的主要形式。

在主观唯心主义途径上形成的美学把艺术的本质与人心灵的特殊能力结合起来，把艺术的功能局限于艺术家无实际利害的、自由的自我表现，或是给艺术硬加上一个它的需求者的、同样自由而又无利害关系的心灵活动触媒的作用。

在一些情况下（特别是在康德的美学中），这些原理伴以一系列附加条件，可允许艺术表现客观内容的可能性；在别一些情况下，则完全否定此种可能。

例如，新康德主义者朗格把艺术称之为一种完美的游

戏，它源于精力过剩，是自欺和享受幻觉的一种形式。这种观念把艺术与游戏的某些共同特点加以绝对化，从而不仅使艺术失去了客观生活内容，而且也使它失去了对现实生活以及对现实的人的生活态度产生任何影响的能力。德国哲学家兼心理学家立普斯认为，似乎存在着三种主要快感：对不同于主体的客体的快感；当主体欣赏自己时的自我快感；通过主体情感向客体的某种转移而得到的自我快感。在立普斯看来，这个客体化了的自我快感也就是审美享受，而艺术作品便是这种主体可以向之"移情"的客体。立普斯的追随者丽认为主体情感向客体的投影乃是想象，例如，当人对自然界加以诗意地改造，使之人格化的时候（大海开始笑了，风在咆哮，弦在哭泣，等等）。在这一观念中，某些实在的因素（如：主体在艺术感知过程中的能动性，这种感知的联想性质，不仅艺术作品作者的、而且还有其需求者的、对艺术十分重要的创造性的想象活动）也都绝对化了。不过"移情"说在把这些因素从艺术的复杂实在功能中提出之后，就把艺术归结为人心灵的主观随意运动，使艺术完全脱离客观世界。而且在这种观念中，艺术是不可知的。

在"为艺术而艺术"的观念中，我们发现了客观唯心主义倾向与主观唯心主义倾向的独特融合。这一观念是十九世纪中叶提出的，在资产阶级美学中，至今仍广为流行，尽管在不同学派那里它具有不同的形式。它的实质在于：艺术不需要任何外部联系，艺术是自主的精神领域，与精神生活的其它领域绝不相干，更不待说物质生活领域了。

最早对艺术（不过只是在音乐方面）做出这种理解的是汉斯立克。他主张，音乐（与诗歌和绘画相反）不再现现实

界的现象，不表达人们在非艺术生活中所特有的那些情感、思想和评价。他认为，因而音乐不服从那些在音乐之外行之有效的规律。但是在它自己的自主领域之中，音乐表现特殊的（音乐的）思想，并服从特殊的规律，汉斯立克认为，精神的创造在这些规律中得到了独特的表现。不过这位奥地利理论家陷于矛盾中，因为他不能解释为什么人们需要音乐，好音乐与次音乐有何差异，音乐是什么样精神的创造……

二十世纪的许多理论家力图把“为艺术而艺术”的原则推广到所有艺术上。其中有一位是西班牙的哲学家奥尔特加一和一加塞特。他把全部艺术领域称之为第六大洲，与地球的五大洲无任何联系。艺术家就是应该把人们带到这个超脱尘世、远离人间烟火、自主的世外大洲来，为此，先要创造出“新的艺术”。在这个艺术中不应有丝毫现实界的痕迹，这位西班牙理论家认为，这个艺术的意义就在于传递审美价值，他是以胡塞尔唯心主义哲学的精神来理解这种价值的，即作为“纯”意识的特殊产品。

唯心主义艺术观念的反科学性和反动性　所有这些观念都使艺术首先是脱离社会的现实，脱离实在的人对实在世界所持的实在关系，脱离他们的真正生活和事业。所以它们不能说明艺术的产生和存在，也不能说明艺术在社会生活中占据重大地位而且日益扩大地位这样一个事实。唯心主义美学不能揭示艺术形成和发展的规律性，不能理解艺术的结构以及它与其它社会现象的相互关系。

当然，唯心主义美学也捕捉到一系列重要的、实质性的因素，因而它也和唯心主义一般哲学理论一样，可能有合理

的内核。然而就是这些因素也被唯心主义弄得脱离实在依据，被夸大和绝对化，从而歪曲了艺术整体的本质。例如，汉斯立克的追随者们让人们注意到音乐不能以生活自身的形式再现生活，接着就是夸大音乐的这一特点，把音乐对现实界现象反映的复杂间接性质解释为音乐中对现实界的任何反映都是不可能的；同样，在指出音乐艺术发展的特性、音乐语言和音乐作品结构内在逻辑的特殊性、等等之后，汉斯立克的追随者们便夸大这一特殊性，把音乐的相对独立性解释为绝对独立性，使音乐完全与任何非音乐因素脱节……所以唯心主义的观念最多不过是揭示艺术的个别重要特征，但不能说明艺术的本质。

这些观念在整体上不仅是非科学的，而且还是反动的：它们引诱艺术家放弃对实在世界的思考，放弃以艺术手段解决社会发展业已成熟的课题。它们有助于把艺术积极地用于反人民的反动目的。

对艺术本质理解中的唯物主义倾向

与唯心主义观念相反，唯物主义观念是把艺术放在与实在世界、与客观现实界的紧密联系中加以审视的，对客观现实界而言，艺术是派生的，第二性的，而艺术的功能则与个人和社会的实在需求的满足联系在一起。

早在古代，唯物主义学说就已把艺术解释为对自然界的摹仿，再现自然界固有的美和秩序。亚里士多德首先就是按照摹仿的对象和方法来划分艺术的，他认为艺术的功能在于认识世界和教育人，还有那特殊的影响力——使人摆脱庸碌，得以净化，上升到理解生命意义并确立重大的目的。文

艺复兴时期的进步思想家们认为，艺术是对现实界认识的最完善的形式，他们号召艺术家向自然界学习。他们认为艺术的任务就是普及人道主义思想和启蒙运动的主张，并为其实现而积极斗争。

英、法、德启蒙时代的唯物主义观念要求艺术是“生活的教科书”。这些观念发现艺术能对人和整个社会制度产生强大影响。这些观念认为，艺术家应把主要注意力用于再现社会生活、树立“第三等级” 宣传民主思想。卓越的法国启蒙运动者狄德罗号召艺术要使暴君发抖。

马克思主义以前美学中最发达而又彻底的唯物主义观念是在十九世纪中叶由别林斯基、车尔尼雪夫斯基及其他俄国民主主义者创造的。他们认为，对现实界而言，艺术是派生的，而艺术的意义就在于以艺术形象真实而又深刻的反映现实界。他们对这种反映对象理解得极为广泛，这就是：生活中所有普遍感兴趣的东西，亦即对许多人、对社会重要的东西。根据他们的观念，艺术具有社会性实质。这一实质不仅表现在艺术的认识功能中，而且还表现在，用车尔尼雪夫斯基的话说，艺术对生活诸现象做出审美的判决，从审美理想的角度评价这些现象。而这个理想是与社会生活的总的革命民主理想融合在一起的，而在车尔尼雪夫斯基那里，这一理想是与他的乌托邦农民社会主义的理想联系在一起的。

此种理解使艺术在为争取社会革命变革的斗争中具有有效武器的作用。

在论述艺术的本质与功能方面，这些观念成功地说明了艺术的许多重要特征和发展的重要因素。但是艺术的许多亦

很重要的特征却被这些民主主义美学家和唯物主义者忽略了，而对某些特征的说明又是他们力所不及的。

其原因在于民主主义的唯物主义的全盘局限性。社会生活的基础是社会实践，它是理解社会诸现象的一把钥匙，而这一实践竟然在他们的视野之外。不仅如此，在正确批判唯心主义观念的根本错误的同时，唯物主义美学常常是把“婴儿和脏水一起泼了出去”，正如恩格斯在谈到费尔巴哈笼统批判黑格尔哲学时所说的那样。唯心主义艺术观念的某些合理因素就这样被抛弃了。

艺术的多侧面和复功能 对艺术各特点的揭示并不是都与哲学根本问题的解决直接相关的。敌对营垒中的善于思索的研究者们注意到艺术的许多特点，尽管对它们的解释相互排斥。

这样便发现了艺术的种种能力：认识和评价现实界（反映的能力）；预测现实界的现象和关系（预测的能力）；提供特殊的快感（享乐的能力）；提示特定基调的感情和思绪（暗示的能力）；成为“生活的教科书”，亦即教育人，形成他们对世界和对待自己的态度（改造的能力）；用于艺术家的自我表现及艺术需求者的自我认识和自我评价；活跃人们的创造可能性，把他们吸引到与作品作者的独特的共同创作中去，要求他们非常主动地创造性地努力（启发的能力）；消除心理上的紧张，犹如偷换了相应的生活现象（补偿的能力）；用于普及政治、哲学、科学、道德及其它社会思想和社会心理定势，引起对这些的同情或反感，推崇或摧毁这些思想和定势（宣传鼓动的能力）；做为社会通信的一种特殊

的语言、一种有效的手段（通信的能力）等等。

上面我们研究过的全部观念都是建立在承认这样一种或几种能力之上的，并且把它们解释为艺术的实质。但这时忽略了艺术的其它侧面或功能，所以这些观念自觉或不自觉地把艺术看得太简单了。

现在已经没有人怀疑艺术是一个十分复杂而又多侧面的现象，而它的所有方面（侧面和功能）构成一个统一整体。因此，要阐明艺术的本质，就应揭示出它的那些必不可缺的方面（就是说即或缺少其中的一个方面，艺术便不能存在，便失掉它的质量），同时又是足够了的方面（亦即在其总和中能够保障艺术以该种质量存在的那些方面）。上面强调指出的艺术的综合复杂性的事实也需要说明。

我们讲的艺术是它最近形成的形态，这时艺术生活和艺术活动已进入专业领域，在社会生活中起着十分特殊的作用。

艺术与社会实践

了解艺术实质的关键在于它与社会生活的联系，而首先是与社会实践的联系。

马克思主义发现社会生活的基础是社会实践。社会生活的一切领域都是这样或那样服务于并取决于社会实践的。因而社会生活的每一领域的实质，它们的主要特点和功能，恰恰都是由社会实践决定的。当然，艺术领域也是如此。要研究它的实质，就必须确定，它与社会实践是怎样联系的，它满足社会实践的哪样一些需求。这就使我们不得不对社会实践最重要的特征加以简短的说明。

社会实践是人们的那样一种活动：它的目的是对周围世

界和人们自身进行实在的改造，这对于满足社会多种多样（历史上正在变化和形成着的）需求是必不可缺的。但是在实在的改造之前，应先制定想象中的改造方案，而如果这些方案不是以客观世界和人们实践自身的多少准确的知识和评价为依据，就不能成功。社会实践在历史上是发展的（每一代新人都依赖并扩大前人的成果），因而它具有集体的性质。所以它需要人们之间不断的交流，社会历史经验的代代相传。可见，没有人们的规划、认识、评价和通信的活动，社会实践便是不可能的。社会实践有两个主要方面，如马克思和恩格斯所说的："人改造自然"和"人改造人"①，亦即改造人周围的实物界（首先是为了物质财富的生产）和形成人的自身。我们暂且把其中的第一个称之为实践的"实物"方面，第二个称为"个人"方面。

艺术的产生是由于社会实践对形成和发展社会所需类型个性的需求，艺术也就为实践的"个人"方面服务。

艺术与这一方面的联系在社会主义社会中尤为巩固。

苏共二十六大在说明八十年代苏联经济和社会发展的基本任务时，把这个十年视为"建成共产主义物质技术基础、发展社会关系、形成新人的伟大新阶段"②。这是长期的战略任务，是所有社会主义国家人民实践活动的主要方向。我们看到，形成社会主义类型的个性列入此项任务，这就是我们社会的实践活动"个人"方面的目的和意义。关怀新人的形成乃是苏共社会政策的重要任务之一。

---

① 《马恩全集》，俄文版，第三卷，第35页。

② 《苏联共产党第二十六次代表大会文献》，莫斯科，1981年，第136页。

共产党正是在这种联系中审视艺术的，在对群众进行共产主义教育手段总和中、在社会实践“个人”方面的工具系统中给艺术以重要地位。

艺术并不是立即就成为社会生活特殊领域的。长期以来，艺术包含在社会生活的一般混合体制之中。但就是在那种时期，也已经显示出它的下述能力，即由于社会对以历史上积累的经验丰富个人的需求、形成个人对周围世界和对自己积极态度的需求而产生的那种能力。那就是创造生活模型的能力，生活模型把人吸引到仿佛实在的生活洪流中去，使人遇到仿佛真正的现实界诸现象，从而可以使人得到知识、进行评价、获得影响世界的经验，仿佛他们是在自己的现实生活中获得了这一切。原始的岩画、古老的神话、流传至今处于发展低水平的部族舞蹈和歌曲、等等最古的遗迹所证明的首先是艺术的这一能力。

这种能力可使艺术更广泛地思考生活，更深入地洞察人们的内心世界，以许多代人所积累的经验丰富他们，发展个人的社会情感，使他易于与人相处，形成该集团所需的定势，这意味着形成人对世界和对自己的态度。

不言而喻，在那遥远的古代，社会生活尚未分工，还比较贫乏，艺术的始祖吸取和传递的还是混合的经验、知识和评价，他同时服务于当时尚未分化的实践的两个方面。只是在后来社会的物质生活与精神生活的进步分化的过程中，艺术才跨入只与（或主要与）社会实践一个方面（“个人”方面）联系着的特殊领域。

我们已经指出了实践的历史性质，实践在不断地充实着并变得更为复杂，以便满足不断增长和复杂化的社会需求。

与实践一起发展着的还有人：每一代新人都要依靠在实践中形成的、由以前各代人积累的社会——历史经验。每一个人，在进入生活时，应当掌握这一经验，否则，他便不能成为当之无愧的社会成员。

这个过程（人们把它称之为个体社会化）是在两个方向中进行的。个体获得专业经验（以及相应的知识和技能），以便在社会劳动的这一或那一部门里有所做为。他是在对外部世界施加影响的实践中直接掌握这一经验的，当然也由于特殊社会机构（在现代，就是各种水平和专业的学校）的社会通信活动。不过与此同时，个体还获得通用的（亦即各行各业、生活一切领域中必不可缺的）对世界、对社会、对本阶级和敌对阶级、对不同社会集团和个人、对自己采取各式各样态度的经验。否则他便不能在人间生活……

社会所关切的是：帮助人掌握这一社会历史经验，促进他个性的形成，形成特定类型的个性以及人们对现实界和对自己的特定态度。原来个人的态度含有对其客体的评价，并规定对客体采取的行动，这时，无论是这一评价还是这一规定，都是以个人利害关系的形式、以个体自己意向的形式出现的。所以个人态度成为相应行动的强大推动力，而社会（这一或那一阶级）则关切那种能够提高人们在社会所需方向中发挥积极性的态度（以及那种类型个性）的形成。“人改造人”的社会实践也就是为解决这一课题而服务的。

艺术进入特殊领域时，它就适应了为实践的这一方面服务。不仅如此，艺术自身在一定范围内起着实践的功能。

现实界的实物要施加物质影响才能使其变化。人们在认识和评价实物、设计新物和过程方面的精神活动，对这一物

质影响的成功，是必需的，但它不能取代物质影响。精神活动只服务于改造实物界的实践，但不能起到实践的功能。所以它可以单独进行，可是社会所需活动的进步分化不能不把它主要类型划入脑力劳动的特殊部门。比如，现代社会实践“实物”方面所需的主要认识活动，就是由科研机构从事的；从事规划的是规划设计机构；从事评价的是专家鉴定机构，而教学机构（前面我们已经指出）则要保障专业的、社会历史的经验的传递。与此相应形成了特殊的职业：学者、设计师、专家、教育家等等。

社会实践的“个人”方面的情况则不然。

当然，无论是人，还是他对现实界的态度（“态度”亦可译为“关系”——译注）首先是在物质因素的影响下变化的。用马克思的话说，“人的本质……就是全部社会关系的总和”①。它受物质财富生产方式、社会经济体制、社会制度性质的制约，它符合社会和该阶级生活的物质条件。不过人的本质并不只限于人的个性。

这个本质乃是一个共同的基础，在这个基础形成无限多样的个性。这个本质中蕴含着那样一些客观可能性，历史把那些可能性提供给该时代的、阶级的、社会集团的人们，以使他们成为个性和社会生活的主体。这些可能性是在人对现实界以及对自己多种多样的态度（以及人的相应行动）的总和中实现的，而且不同的人以不同的方式实现这些可能性，所以每一个性都是独特的。正是人对现实界和对自己的态度，还有他的由这些态度所决定的行动，说明作为个性的人

① 《马恩全集》，俄文版，卷3，第3页。

的特征。而个性的改变则是与这些态度的变化联系着的，在这里，精神影响也能起到卓有成效的作用，只要这种影响深入到人的内心世界的深处，并有机地进入他对外部世界的个人关系中去。

艺术具有的恰恰是这样的能力，因而在针对作为个性的人的形成、针对改变他对世界和对自己态度的那一部分实践中，艺术在一定的程度上起到实践的功能。也就是在这种意义上，艺术不仅在脑力方面掌握现实界，而且也在实践上影响现实界。马克思在区别掌握世界的实践（针对现实界的实在改造）方式与理论（“在思维头脑中”完成的）方式时，把艺术归结为实践——精神的方式①。

这也说明了艺术的综合性本质。艺术同时进行精神的和实践的活动，或者更确切说，艺术对其读者、听众、观众所取得的那种精神的影响，直接转化为实践的影响，也就是说，导致他们对现实界和对自己态度的实在的改变，对他们个性的形成产生实在的影响。为此，艺术就要同时进行独特的认识、评价和规划活动，利用特殊的通信手段，把它综合精神活动的成果体现在作品中并加以组织，以保障艺术需求者在感知这些作品过程中的上述的实践效果。

艺术的精神实践本质 艺术在进行精神活动时，是作为社会意识的领域之一而出现的，它与政治、法律、哲学、道德等等领域并列。和所有的社会意识的其它形式一样，艺术对于社会存在而言，是第二性的，它反映并服务于社会存

① 《马恩全集》，俄文版，卷12，第727——728页。

在。由于社会存在本质具有矛盾，所以艺术具有阶级性质，在艺术中形成并参与符合阶级关系中革命路线与反动路线这样的对立倾向的斗争。艺术的发展规律，正如整个社会意识的发展规律一样，归根到底是由社会存在的发展规律决定的。但是艺术具有相对的独立性，并且也和社会意识的所有其它领域一样，具有独特的内在矛盾及其独特的解决手段以及发挥功能和发展的特殊形式等。

不过艺术超越了社会意识的范围，因为它在一定的界限内起到社会实践的作用，从而决定了艺术在其它一系列形式的社会精神生活中的特殊地位。

我们曾指出，服务于“实物”实践方面的精神活动，今天已经严格地专门化了，主要集中于一个方面，如，认识限于科学领域，规划限于技术设计领域，评价限于专家鉴定领域，等等。而艺术，在现代社会中虽然也是特殊的、高度专门化的领域，却需要与人类活动的所有主要方面相结合，这到象似远古时期尚未划分的思维。不过这已经不是混合的，而是综合的复杂性了。在现代艺术家的作品中融合着所有类型的高度发展的活动，但目的只在一个方面：影响人，影响作为个性的人的形成，影响人对世界和对自己态度的改变。

艺术并不是对人施加精神实践影响的唯一形式。道德有这种影响。为了剥削阶级的利益，宗教为这种影响服务。意识形态对个性产生强大的影响。就连教育学、科学、甚至技术规划（如果指的是物以及人周围一切在审美上的丰富而言），在完成它们的与实践的“实物”方面有关的主要任务的同时，也以各自的方式影响个性的形成。在所有这些情况下，这样或那样解决个性形成的课题时，都必须采用精神一

实践融合的方式以影响个性。家庭、学校、社会组织、劳动集体、文化机构等等的日常教育工作也是如此。不过在这些对个性施加精神一实践影响的手段中，艺术占有特殊地位。

只有艺术才能够把人吸引到仿佛实在的生活洪流之中，对他施加影响。所以，艺术作品所传递的经验、知识、评价、定势，我们也是通过自己的感受和思索，象在生活中那样非偶然获得的。苏共二十六大总结报告中曾讲道："人们早已知道，当真理是切身体验到的，而不单是教会的，它才被牢牢地掌握"。艺术的特殊力量就在于它不教授真理，而是让每一位听众、读者、观众体验到真理。正如列宁在谈他读车尔尼雪夫斯基的《怎么办？》所体验的影响时所说的，艺术能够深入地"重耕"整个的人，并使他"感染终身"。

这就使艺术不仅能形成我们的个别态度，而且还能得到更重要的、对这些态度基础（个性的核心）的实质性的影响。而且这时艺术的效用不是强加的，没有丝毫强迫，不知不觉，不仅如此，还提供特殊的满足，使心情振奋。艺术给人们带来欢乐，唤起人们的艺术感情，使生活更加绚丽、有趣、充实。

艺术把社会需求（形成社会所需的个性及其对现实界的态度）与个人需求（艺术给人的那种特殊满足和心情的振奋）有机地融合在一起。这也是艺术在其它一系列对个性施加精神实践影响的社会武器中的又一突出特点。

在艺术与社会实践的"个人"方面的联系中，蕴涵着对本章开头我们曾提及的艺术无限多边缘性和复功能的说明。上述艺术的每一特点归根到底都是服务于一个主要任务——对个性施加精神实践的艺术影响，不过每一特点都是与其它

特点一起，以艺术的完整机体服务的。

艺术与阶级斗争 艺术的特点使它具有特殊的社会意义，从而使艺术变成了阶级斗争的武器和（同时也是）舞台。

在现今的世界上，在革命力量与反动力量之间，在社会发展的民主和社会主义趋势与保留、维护帝国主义政权的趋势之间，进行着一场残酷的意识形态的战争。这首先是一场夺取群众的战争。在这场战争中，积极动用了对个人，对多数人施加直接或间接影响的一切手段，因而也就进行一场控制这些手段(尤其艺术)，使之服从这一或另一敌对营垒利益和需求的斗争。所以艺术领域不是没有阶级对抗，这一对抗表现在艺术的一切方面，表现在全部艺术文化和艺术生活之中。

阶级对抗在这里显示的特点来自下述情况，即敌对阶级的需求，除了其它一切之外，还表现在对人以及对其作为主体和个性的发展所持的不同倾向之中。在现今社会中明显表示出两个对抗的趋势。一个符合社会朝着民主和社会主义发展的利益，它与人类向共产主义运动的需求联系得非常紧密。这种发展在客观上驾驭着全面提高群众积极性、每个人和谐发展、合乎要求的个性形成的必然性。民主和社会主义方向的现代艺术符合这一趋势。符合这一趋势的还有以往的伟大的艺术，因为每一部真正艺术作品都饱含审美因素，能培养积极创造性的、人道主义的态度……

相反的趋势表达反动剥削阶级的需求。为了巩固其统治，他们需要的不是真正的个性，而是驯服的奴仆，这些奴仆的利益和志向是不会超越既定的反动秩序和制度的框架。

符合此种趋势的艺术变成了一种特别的“人民的麻醉品”，一种特殊的“劣质精神白酒”（马克思和列宁就是这样称呼宗教这一使群众精神愚昧手段的）。这种艺术使群众脱离当前的社会课题，局限他们的社会视野，压制他们的社会积极性。这种艺术不需要对现实界确实可靠的认识和评价，不需要揭示社会不可缺少的新型的个性，无视培育新态度和在相应方向上改造人的课题。这种艺术仿佛也拒绝了它的自身，失去了它的艺术性，但在现代资产阶级社会中作用却是不小。它的反动影响之所以十分危险，是因为这种艺术照例是不公开提出任何社会课题，而是以不参与政治、无所做为、无党无派为掩蔽之物。

各国进步的艺术家、评论家、艺术学者揭穿艺术“劣质白酒”的反动实质，号召进行反对其影响的斗争，捍卫符合人道主义和民主理想的艺术。

第八章
艺术的主要方面

〔苏〕拉波泡泡尔特

艺术的结构　我们已经阐明，艺术服务于社会实践的“个人”方面，同时它自身起到社会实践的功能，对多数人、对他们对现实界和对自己的态度产生直接有效的影响，这样便决定了艺术在现代社会生活中的特殊地位。而艺术的精神一实践的性质又决定了艺术的复杂综合本质，其方面和功能无穷无尽。不过要说明艺术本质的特点，指出其主要（亦即对其存在和功能的发挥必不可缺的、足够了的）方面就可以了。

艺术的主要方面：实践一改造方面，它是艺术的基础，它决定艺术所有其它方面的性质；反映方面，目的在于对现实界的艺术认识和评价；规划方面，目的在于制定艺术作品精神一实践影响的大纲，构建作品自身；通信方面，旨在创造、发展、使用艺术语言。通信方面还包括特殊的物质活动，要用这一语言、用这一或另一材料、借助于这一或另一技巧和工艺学来构建艺术作品（物质的艺术客体），这一活动是必需的，因为艺术作品体现艺术家精神活动的成果，实现艺术家构想的、对多数人在他们感知这些作品过程中施加

的精神实践影响。所以，通信方面也包括大众对艺术的需求。

艺术的精神—实践的本质决定了它的各主要方面中的每一方面的性质以及各方面协同行动的性质。作为艺术存在和发挥功能所必不可缺而又足够了的这些方面，在其相互联系中和相互关系中，便构成了艺术的结构。

艺术的实践—改造方面。音乐的实用效能

艺术的实践（实用）效能早就受到怀疑。今天，科技革命迅猛发展，对实践的各方面的影响加强，这种怀疑也就愈发加深了。在这种意义上有代表性的，是六十年代席卷许多国家的、关于艺术文化与科技文化在现代生活中作用的一场大辩论。许多参加者（包括社会主义国家的）把科技文化的实用价值与艺术似乎完全无实用益处对立起来。他们不反对艺术具有满足个人某些精神需求的能力，但他们断言，艺术不能保障社会必需的物质生产的发展，因而艺术不是高度发展的社会实践所需要的。如果把社会实践归结为“人改造自然”，他们就是正确的，因为在这里艺术文化的作用与科技文化的作用相比较是微不足道的。但是它在另一方面，在社会实践的“个人”方面的作用是巨大的，它符合社会发展的客观必然性，正如社会实践的“实物”方面一样。

音乐更是落到艺术批评家的手中，因为音乐不象其它艺术（如：文学、电影、戏剧）那样能够扩大我们关于自然和社会生活事实和事件的知识，对人的行为不做任何介绍，不塑造值得效仿的主人公……不过任何一种艺术的实用效能主要都是在另方面展现的：能够有效地参与人们关系的实在改造，参与多数人个性的实在形成。在这种意义上，音乐的能

力绝不亚于其它艺术。

音乐同样能深入地“重耕”整个的人，给他以生活的“感染”。虽然这种“感染”不含任何介绍或供效仿的典范，但它能拥有巨大、长效的力量。音乐有效地影响着人的态度、态度的结构和内在的流动。音乐能在实质上发展这些态度的文化，积极地参与构成个性形式、个性核心的那些生活定势的形成。

如今音乐已成为最普及的艺术。人们不只是在音乐会或剧场里听音乐。收音机和电视也播放音乐。它是现代话剧、影片、广播剧、电视剧的必需的组成部分。磁带和唱片把音乐几乎送到每家。音乐深深地渗入人们的日常生活，伴随着我们生活中的欢乐和悲痛的事件。音乐奇妙的能力就在于它能完全抓住人，渐渐地作用于人，不知不觉地、顽强地渗透到人的个性的深处。它比其它任何艺术都更为广泛地吸引我们去从事艺术创作。唱歌和奏乐不仅以有组织的业余艺术活动的形式而且在日常生活中吸引着成千上万的人。

所有这一切使音乐成为社会实践“个人”方面的强大武器，使音乐拥有巨大的实用价值。

艺术存在的主要社会意义就在于实用效能。所以艺术的实践改造方面的特点决定了艺术所有其它方面的特殊性。

艺术的认识方面 我们曾讲过，艺术在把人们吸引到艺术创造的活的生活模型中去的时候，艺术获得了实践的力量。然而为创造这种模型，需要了解生活……所以，没有对现实界的认识，艺术是不可能的。

可是大多数资产阶级理论家恰恰否认艺术的这一能力。

之所以否认，是因为他们力求使艺术脱离现实界，使之与科学(其认识能力是目所共睹的)对立，把生活外的或超生活的内容强加给艺术。特别是对音乐。

让我们回顾一下汉斯立克及其追随者的主要结论。他们认为，器乐非标题的“纯”音乐并不致力于对现实界的认识，因为它不能以生活固有的形式再现生活，它不能塑造人及其周围环境，不能传达自然和社会生活的事实和事件，等等。还有许多唯心主义美学的反对者承认对现实界的认识乃是艺术的必定职责和能力，他们把这个认识自身归结为以生活本身的形式塑造生活。在绘画、雕塑、文学、木刻、戏剧、电影等等作品中，不难见到这种塑造。但在“纯”音乐中（以及在建筑、实用装饰和某些其它艺术中）通常是见不到的。那么这是否意味着音乐真的没有认识呢？

当然不是。唯心主义美学的结论是以对认识的狭窄、局限的理解为依据的，这种理解忽视了艺术反映现实的特点。

列宁的反映论就是这种科学理解的依据。列宁在强调指出人的意识有能力正确反映客观世界的时候，把对现实界的认知与对现实界的实践改造紧密地联系起来。列宁描述的认识过程乃是“从生动的直观”（对现实界诸现象的直接观察）到“抽象思维”（思考直观的结果并弄清所观察的诸现象的本质）的运动，“而从抽象思维到实践”；在实践中验证认识结果的正确性，积累新思考中所需的新事实。还是在这里，在实践中，应用认识的结果，其实还是为了认识的进行。所以，实践以特定的方式瞄准认识，给认识以所需的选择性和主动性。列宁写道：“全部人类实践，作为真理的标准，作为人与所需之对象联系的实践规定者，应进入对象的完全的

规定”①

这是理解一切形式和方式的认识特殊性的关键。它们对象是一个：客观世界。它们都以相似方式运动：从对生活的直接观察到对生活的思考，而从思考到实践。它们中的每一种在这里都得到自己的特殊“规定者”：特殊的针对性、选择性和主动性，这些都出自它与社会实践的特殊联系。例如科学，由于它是与改变现实界实物的实践联系着，它得到的目标就是认识这些实物、它们的相互联系、它们的本质、它们的客观规律。因而科学在研究现实界诸现象时，不考虑也不依赖人对这些现象的态度。而艺术服务于形成人及其对世界态度的实践。因而艺术在反映现实界诸现象时，定要联系人们对这些现象所持的态度，认识这些态度自身，力求从这些态度中揭示出该时代、不同社会集团和各种类型人的典型关系，力求揭示这些关系的本质、根源和发展趋势、等等。

在生活中，这些关系好象是在许多层次上形成的。问题在于，关系的客体可以是极具体的，和非常概括的。人是在他对日常生活和活动的个别事实的态度中、在他对特定的人和对自己的态度中显示出来的。但是他也进入对社会生活这些或那些过程、对社会运动和理想、对社会集团和阶级、对本民族和其它民族、甚至对全人类和整个自然界所持的态度中去。艺术力求包罗人的所有多种多样的态度，包罗各种类型的人。艺术认识所有层次上的典型态度，所以它反映现实界诸现象（亦即这些态度的客体）既用十分具体的形式，也用概括的形式。艺术只有在其全部种类和体裁的总和中才能完成这一任务。其中的每一种艺术和体裁都趋向于认识某一

① 《列宁全集》，俄文版，第42卷，第290页。

层次的人对现实态度中的现实界。

例如，文学、戏剧、电影、绘画和其它造型艺术就是趋向在完全规定的生活情态、自然现象、具体历史事件等的背景上展示人的态度。在同一基础上，它们把自己的需求者吸引到它们创造的生活模型中去。

人的态度隐藏在他个性的深处，因而是不能直接观察的。但是我们可以根据人们在这样或那样条件下的行动以及这些行动的结果来加以判断。然而不同的、甚至截然相反的态度常常促成相似的行为，而不同的行动也会造成相似的结果。所以，要认识一个人，认识他个性的本质，认识他的态度，就得观察他，与他在不同的情态下、在和各种人相互影响下相处，正如俗话所说的“日久见人心”。我们在生活中就是这样认识人的。上述各种艺术也是以同样的途径引导我们去认识人的态度的。

在上述各种艺术的作品中，再现那些与生活事件、情态相似的场景以及在这些场景上活动着的人物的肖像，可使我们与这些作品中的主人公朝夕相处。我们被吸引到这些事件的进程中，吸引到这些情态下人们的相互影响之中，我们所认识到的不单是事实、情态和人们的行为，而且还有隐藏在那些之后的个人态度。艺术家不是以现成的样式交出他认识活动的成果，而是把我们吸引到他获得成果的过程中去，于是我们就象以自己探索、得与失的代价取得这成果。传递有关具体生活现象的知识也可以用另种方法：借助于简单的告知。但用这种方法不能传递有关个人态度的知识，因为只有独自感受过才能认识他人的态度！艺术所创造的就是这种惊奇的效果。

所以艺术家选择（或构想出）那些生活事件、情态和行

动，用那些可以非常清晰地显示出他所揭示的人们态度的本质，他们的历史经验。有时艺术采用稀奇古怪情态的塑造（例如：歌德的《浮士德》及古诺的同名歌剧，或是果戈里的《鼻子》及肖斯塔科维奇的同名歌剧），以便展示非常极端条件下的主人公，使我们认识隐藏在一般情态下的典型态度。即或生活的艺术模型与生活完全相像，它们也不是单纯的模塑品。而且这不仅是指这样一点而言，即它们乃是总括大量生活材料的结果。在这些模型中，如实的和稀奇古怪的事件、情态和行动都经过挑选和组织的，以便通过加倍快速的途径把我们从对事实的了解、从对事件和主人公行动的观察、从独特的心理参与引向对隐藏在这些事件、情态、行动之后的态度的认识，而这些态度同样是总括的、经过深思的、并以其深刻的本质特点显示的。

音乐认识的特殊性 对现实界的认识与人对现实界的态度联系着，这也是音乐的一个必不可缺的重要方面，其它艺术也是如此。而音乐的认识的特殊性在于：音乐趋向在人们态度的极端概括的客体背景上，在人们态度显示条件的背景上揭示人的各种态度。不过音乐能够维妙维肖地揭示态度的自身，即揭示态度的产生、形成、发展、相互影响、冲突和向新质量的转化。而认识的结果，音乐照例不是采用事实罗列的、事件的生活模型来向听众传递，因为音乐直接把我们吸引到它所揭示的态度的洪流中去，让我们感知这些态度并加以思考，而不必在心理上参与规定的生活事件、情态和行动。

我们暂且不谈音乐的这些奇妙的能力是怎样形成的。这

些能力既是音乐的独特力量，也是它特殊的弱点。音乐并不把我们引入与生活相似的事件进程中去，也不增加我们有关具体事实的知识，在这一点上，音乐的认识能力比较薄弱。但在另一点上，这种能力却又惊人的富有，音乐能展示特定时代、社会阶层、个性类型所独具的各式各样个人态度的深刻内容，从而揭示出该时代及其同代人的典型社会一心理的特点。“人在生产中和日常生活中的态度，个人的复杂内心世界，个人在我们这个不安宁的行星上的地位……”①乃是艺术探索的无穷领域。在这一领域中，音乐也拥有非常广泛的可能性。音乐的力量不仅在于认识多种多样的人的态度的最细微的色彩，而且还在于能够对它听众的复杂内心世界施加直接的、强大的影响。

不过，各种艺术之间，没有不可逾越的鸿沟。例如，绘画、雕塑、诗歌并不都是再现具体的事件、情态和行动。在这里，十分概括的、象征的形象并不罕见，它们揭示人们对最广泛的、用象征标志的诸现象所持的态度。这样的作品如：法国画家德拉克洛瓦的著名油画《街垒上的自由神》，画上的寓意的自由神女人与现实的革命战斗参加者结合在一起，创造了人民革命的宏伟形象以及这一革命所产生的英雄态度。同样，苏联雕塑家穆希娜创造的《男工人和女庄员》的寓意塑像，对全世界而言，成了对劳动、对社会主义社会中劳动者新态度的象征。而在音乐中，亦可遇到具体的形象，展示人们对特定历史事件、对生活情态、对自然状态等等所持的态度。例如：肖斯塔科维奇第七交响曲中法西斯进

① 《苏共二十六大文献》，第62页。

犯的形象，柴科夫斯基的《四季》或是穆索尔斯基的《展览会中的图画》。作曲家在这里，象在许多类似情况下一样，力求把他们认识到的态度的客体以及这些态度的显示条件具象化，不仅运用了音乐的造型可能性，而且还借助于曲名中所表达的文字标题。这种借助可以是更为切实的，即音乐与诗词结合（声乐艺术），与戏剧的或舞蹈的动作结合（歌剧艺术和舞剧艺术）等等。从另一方面讲，戏剧、电影、朗诵等等也在寻找音乐作为伙伴，以帮助它们揭示它们所揭示的那些态度中的最细微的色彩和必然的进展、变化和冲突。

艺术的评价方面　艺术在认识生活时，同时也是在对生活进行评价。

个人对某事物的态度首先是对该事物的评价……在认识的角度上，艺术反映对同一现象的不同态度，判定这些现象。艺术常常是提供一幅广阔的、不同社会集团和各种类型人所特有的、态度一评价的图画。例如：在托尔斯泰的《战争与和平》这部长篇小说中，我们看到的正是这样一幅图画。我们得知，练达的库图佐夫、妄图统治世界的拿破仑、农民哲学家卡拉塔耶夫、旧贵族荣誉保留者包尔空斯基大公、游击战士诗人捷尼索夫、厚颜无耻的库拉金、别祖霍夫、娜塔莎·罗斯托娃及其他许多人对同一事件所持不同的、有时相互排斥、彼此敌对的态度。但同时，作家评价了这些不同的态度一评价，引起读者对一些人物（他们的行动、观点、感受）的同情，对另一些人物反感，对第三种人持复杂的、意义并非单一的态度。由此可见，作家对现实界的现象以及对这些现象所持的态度提出了他的评价。这也就是

艺术的评价方面：在这里它所认识的一切都要受到评价。

评价在这两方面的相互关系各式各样。在上面引用的例子中，作家在认识方面揭示了大量的多种多样的态度。而在评价方面，作者的立场有时与小说人物的立场一致，有时与之相违，而在第三种情况下，提出独特的观点，与前两种中的哪一种都不相符。例如，在列宾的油画《库尔省的宗教行列》中，在肖斯塔科维奇的第十三交响曲中，在大多数史诗性的戏剧作品中，我们都可见到同样的情况。在这里，认识方面与评价方面的相互关系是复杂多意的。但是也常有那样的情况，即这两个方面融合在一起。例如，肖邦的每一首练习曲都揭示一个规定的态度，这个态度为作者所采取，也变成了听众的态度。在格林卡用普希金的诗《记得那美妙的一瞬》谱写的浪漫曲中、在列汶坦的风景画中，对态度认识与作者对态度的评价融合了。还常常有这样情况：在认识方面的某一种态度表达了作者在评价方面的立场，而所有其它方面都是在一致评价的角度思考的（例如：伏尼契的《牛虻》，奥斯特洛夫斯基的《钢铁是怎样炼成的》）。我们发现还有一种不常见的情况：作者的立场与认识方面的哪一种态度也不相吻合，但也不对立，作者的立场是作为对他所描画的整个图景进行多方位思考的复杂结果而形成的，是特殊的综合。在莎士比亚的《哈姆雷特》中，在布莱希特的《母亲》和《四川一好人》中，在肖斯塔科维奇的第十四交响曲中，作者的立场都通过复杂的、意义非单一的途径来展示的。

“对评价的评价”，便是艺术的评价方面，我们把它称之为对现实界的艺术评价。

艺术的评价方面与观念形态 艺术在其评价活动中与观念形态紧密结合在一起。因为任何评价都要依据那些决定某一生活领域价值的标准。但是在这里，对立阶级的利益、需求、意向进入一场殊死的斗争。在真正的价值中，表现的是社会发展及其先进阶级的需求，这种需求便在革命的思想体系中、在革命的理想中得到反映。违背社会发展历史必然性的、反动阶级的需求，反映在反动的思想和理想中，它们代表伪价值或反价值。艺术家通过"对评价的评价"途径，竭力要把他作品需求者放在一个什么样的艺术家立场上。这归根到底决定了艺术精神一实践影响的、艺术对群众影响的方向。因此，各共产党和工人党都积极为艺术的革命方向，为巩固艺术与先进思想体系的联系而斗争。苏共二十六大总结报告中强调指出："党对我们艺术的思想方向，过去没有，现在也不可能漠然视之"①。

对现实界艺术评价的特点及其在音乐中的特殊性 客观的价值是多面的，它的各个不同方面反映在哲学的、政治的、法律的、伦理等等的思想之中，反映在社会中政治制度和社会经济体制中，反映在道德标准和道德理想中，反映在不同类型物质活动和精神活动的效果和完美的标准中，等等。然而艺术所反映的几乎是所有领域里的现象以及对这些现象所持的态度。因此艺术（特别是在认识方面）从许多角度进行评价，即从哲学的、道德的、政治的和法律

① 《苏共二十六大文献》，第62页。

的角度，甚至从经济和技术的角度评价，只要作品中的主人公所解决的是有关经济与技术等的课题。不过艺术必定要在审美方面进行其“评价的评价”。让我们回想一下人对现实界审美态度的本质。在审美态度中，个性不是某一侧面，而是以其本质自身出现的。所以，艺术在引起它的听众、读者、观众的评价时，就有可能影响他们个性的核心，这便是精神一实践的艺术影响的主要特点。车尔尼雪夫斯基无疑是正确的，他说，艺术对社会生活现象宣告审美的判决。艺术评价因而要依据审美理想。我们曾指出，审美理想是与表达了社会发展和革命阶级根本需求的那些社会生活理想联系在一起的。

艺术的精神一实践的性质也决定了艺术评价的形式。

历史上形成了两种主要的评价形式。诸现象的重要性可以显现在客观形式中，亦即显示在个人利益和志向之外的意义的体系之中。这种评价的产生要借助于逻辑判断和推理。不过，诸现象的重要性亦可显现在主观形式中，表达人的利益和追求，亦即对他具有个人的意义。此种评价的产生要借助于感情。在这两种形式中，就其内容而言，评价可以是真实的和不真实的，可以表现真正的或虚假的价值，表现社会或不同社会集团的需求，也可以表现对世界的主观随意的理解以及对世界的态度。但是，只有那种具有个人意义性质的感情的评价才能有机地进入人的个人态度中去。

现代心理学已断定，只有我们经历过的、感受过的东西才能融合到我们的内心世界，进入我们的个人态度中去。艺术在力求形成这种态度时，是通过我们心理的感情机制把艺术的全部评价“放出来的”，艺术使它的“审美判决”具有

个人意义的性质和艺术感情的形式。这并不意味着艺术只以这一种形式评价现实界，它还要采用逻辑判断和推理，例如，在做出政治的、哲学的、伦理的评价的时候。然而要使相应的思想和结论有机地进入我们自己对世界的态度中去，艺术就得迫使我们这样或那样地经历和感受它们，也就是说，这些思想和结论都要受到感情的评价。

上面我们曾强调指出，音乐趋向在人们态度各体极度概括表现的背景上揭示人的态度，音乐关切的不是对具体生活情态的认识，而是显现不同情态下人的态度所固有的、共同的本质的特点。所以，我们在音乐中找不到对现实界特定现象的直接评价。在这里，对现象的评价的产生是间接的，要通过对音乐所认识的那些态度的评价。

艺术的"规划设计"方面　乍看起来，规划设计与艺术无关，因为在惯用的意义上，它使人联想到的是新东西、机器、建筑物等等的创造。不过我们曾多次着重指出艺术的实际效用：艺术作品以规定的方式，在规定的方向上影响其听众、读者、观众的个性。这个影响的性质和方向是艺术家有意识或无意识规划的。所以，独特的规划设计乃是艺术必不可缺的。

规划设计与艺术的反映（认识和评价）方面紧密联系着，不仅如此，它们还彼此渗透，融为一体。艺术家在认识和评价现实界时，已在揭示他的作品所期望形成的那些类型的人和人的那些特点和态度。从另方面讲，反映活动的性质和方向取决于该作品精神—实践影响的规划。然起这种影响作用的是作者在其作品中体现的那个现实界的艺术模型。

所以艺术家也在设计这个模型。而模型自身体现在物质的艺术实物中。因而这个实物（已完成的艺术作品）的结构也就加入了艺术的“规划设计”方面这个部分上，艺术的“规划设计”方面有机地汇合到通信方面。

艺术家的认识活动、评价活动和“规划设计”活动的所有方向都是相互紧密联系的，艺术家本人也不是总能分辨它们，它们在统一完整的过程中汇合，它们的结果在艺术作品中也融为一体。但是也有暴露“规划设计”方面的时候，例如在乐队或合唱队指挥的活动中，在话剧或影片导演的活动中。他们在组织集体的创作活动时，常常要提出作品表演的明确计划，以符合同样明确的、作品对公众施加影响的计划。

艺术的通信方面 这个方面保障艺术与其听众、读者、观众的特殊接触，向他们传递对现实界进行艺术反映的成果，并在这一基础上，实现精神—实践影响的规划。艺术在这里遇到两个系列的课题。第一个系列是其内部的课题：如何构建作品才能完成作品的任务？第二个系列课题超越了艺术家活动的范围，涉及到艺术通信的收信人——艺术需求者。如何训练他与艺术作品进行有效的接触？如何保障进行这种接触的最佳环境？在这里，起巨大作用的是一般社会条件，它决定群众接触艺术的可能性，还有艺术发展的社会条件，包括艺术的物质基础的状态，还有其它。我们将在本书的第六篇中研究这个第二个系列艺术外的课题。这里先谈艺术通信的艺术内部问题。

为了研究的方便，这内部问题又可分为：一、有关生活的艺术模型构建，亦即生活材料（对现实界认识和评价的结

果）组织的一些问题，二、与使用这样或那样材料创造作品有关的一些问题，也就是用实物（如：画布），用过程（如：音乐声音）或是一起使用实物与过程（如：戏剧演出）的问题。

所有这些问题的解决都与艺术语言的使用有关，因为无论把哪一种精神活动的成果传递给许多人，并对他们产生深刻影响，离开语言手段是不可能的。

艺术语言　　精神活动只在个体的意识中进行，要直接渗入这个意识是办不到的。使心理与外部世界联系的唯一渠道是感觉（或是感觉的总和——感知），而感觉的唯一源泉是物质。不可能直接观察另一个人的思想、情感和表象。只有当这个人把这些思想、情感和表象“装入”特殊的物质客体中，这些思想、情感和表象才能成为社会财富。这些物质客体可被人感知，当然要有一个条件，就是这些人要受过训练，以便从这些客体中“提取”精神活动的成果。语言就是这一共同基础，它可使一个人把他的思想、情感和表象客体化，而使另些人获得它们。为此就必须使语言成为精神活动成果客体化的一个稳定公用的物质手段体系，并为大量人掌握。离开这种稳定的物质体系，社会意识便不能存在。

然而社会意识要解决多种任务，因此在社会上有多种语言发挥职能，而在每一种语言之内又有许多体系，它们或是同时有效，或是在历史上相互取代。例如：在现代社会中发挥职能的有：音乐的、绘画的、雕塑的、舞蹈的、实用装饰和其它艺术的艺术语言；在通用自然（口头）语言基础上形成的、适用于不同种类艺术文学的艺术体系；在几种艺术语

言基础上形成的综合艺术语言（如在戏剧、电影和电视中）。其中的每一种语言都是一个独特的世界，令人醒目的首先是它们之间的差异。音乐语言一点也不象绘画语言，戏剧语言也不象建筑语言，甚至相近的（电影与电视）银幕语言和荧屏语言也是不能混淆的。可是它们毕竟还是具有共同特点，这是艺术的本质决定的，它们与非艺术体系的、如各种科学的、技术的、规划设计的等等语言有着质的区别。

每一种艺术语言的特点都有相应的艺术学门类从事研究。我们要讲的是它们共同的、实质性特点，而为了更加突出对它们的描述，我们将把它们与非艺术体系的共同实质性特点加以比较。

但是首先我们发觉，每一部真正的艺术作品，都像活人一样出现在我们的面前，使我们有幸与这样一位妙趣横生、多才多艺、独一无二的人亲密接触。而吸引人的首先是它的特殊的美，是它的光辉创造性的温暖。可是任何一部作品都是死的客体，是用死的物理材料、用没有温暖的技术手段建造的……它怎么能含有活人的美？诗人查包洛茨基把这种美称之为容器中闪耀的火。怎样才能点燃艺术作品“容器”中的火呢？研究艺术语言“秘密”即可解答这一问题。

艺术通信的特点

任何一种语言都起着服务性的作用：它要保障该社会生活领域中所需的通信活动。因此它的本质便直接取决于这些通信的性质。

科学通信是**信息**性的：它们只须完成一件任务——向我们报道科学家精神活动的成果，尽可能准确地传递有关这种活动的信息。艺术通信是**精神**—**实践**性的：它们不能只限

于有关艺术家精神活动成果的信息传递。它们还必须在这一基础上，实现对艺术需求者的精神一实践影响。因此，它们必须同时，在不可分割的统一中，完成至少三项任务：一、报道任务——使我们得知艺术家认识和评价活动成果的信息；二、暗示任务——提示我们对作品中所告知的那一生活材料采取规定的态度，把艺术的"审美判决"转入我们的个人评价，亦即用规定的感情感染我们；三、组织任务——把我们获得的知识、评价和感情结合成一股逻辑上有组织的洪流，把我们吸引到洪流中去，推向已规划好了的结论和定势，使这些结论和定势在我们个性的深处扎根。

艺术语言应通过上述全部三个途径保障作品的作者与作品需求者的接触。这三个途径彼此紧密交织在一起，它们构成了艺术通信的独特渠道。

艺术语言　　这三重活动的主要重心在非常独特的符号上——在艺术作品的表现一意义的成分上。我们所以跟着马捷尔使用这一术语，是因为它揭示了艺术符号不同于信息语言体系一般符号的特点。后者具有必须规定的实物的意义，亦即指向现实界的某一物或其特性。艺术符号可以具有实物的意义（如果作品再现具体事实、事件、情态等），也可以没有。但是无论在哪种情况下，艺术符号都有特别的意义，也就是说它传递特定个性态度的信息，而且具有特别的表现意义，也就是说它以特定的方式参与艺术通信的暗示和组织效果的构成。这种表现一意义的成分在绘画中就是表现的造型，在戏剧演出中就是场面设计，在电影中就是镜头，音乐中就是音调，等等。在同时完成这三重任务时，这些成分

不能没有复杂、多层次的结构。这个结构的建立是由艺术语言的特殊常量保障的。

任何一种语言在其构成中都有一组常量，它们拥有体现和保存一个人精神活动成果并向许多人传递的特定可能性。例如，口头语言的词汇和其它带有规定实物意义的信息符号就是这种常量。它们可以进入艺术作品表现一意义成分的结构，也可以不进入。但在所有情况下，这些成分的构成，都要以每一种艺术历史发展进程中形成的艺术语言的特别常量为基础。这就是稳定的艺术手法、表现和组织手段、材料结构。它们在本门艺术漫长的历史生活进程中获得了广泛联想的联系（我们曾指出，艺术感知机制的重要作用便属于这种联系），它们仿佛在积蓄自己参与符号构成和发挥职能的经验。因此，艺术语言常量也在信息、暗示或组织方面获得一定范围的可能性。而这些可能性实现在作品的多层次的符号中，结果（并在其它符号相互作用下）这些符号得到的已经是规定的表现一意义的作用，并且确定参与了作品的信息、暗示和组织的活动。

这样构成的艺术符号也就具有特殊的多层次性。

阿萨菲耶夫曾详尽谈到这一点，他说，音调乃是由音乐各种成分参与构成的综合现象。在这种意义上值得一提的是把音调（有人把它比喻为音乐的词汇）与口头语言常量——词汇所做的比较。马捷尔写道，口头语言的词汇“没有那种音乐音调或陈述对我们发生影响的‘多层性’。在词汇的实在意义之上，并不‘笼罩着’它的起源和先前的历史。对于说话人而言，所有词汇……似乎都在一个平面上，并用来作为实物、行动、现象、概念的标志……而音乐的动机和音调基本

上不是标志（有条件的象征动机除外），而是感情和现象的形象表现手段，这些手段的依据是多层次‘深度’影响和与它们相联系的、实际被感知的客观先决条件和规律性”[1]。

艺术家在建造自己作品的表现—意义的成分时，只借助于一些稳固持久的手法、手段和结构（即语言常量）并不总能实现他的构思，而不得不创造新的，先前无人用过的手法、手段和结构。那些特别成功的发现，一经在其他艺术家创作实践中得到固定，就可能获得稳定性，加入语言的常量。

在这个成分的构成中，还有常量之间的材料联系，以及在常量基础上建立的作品符号之间的材料联系。艺术家还创造出迅速变动的联系，它们在一定条件下亦可变成稳定持久的联系。

进入艺术语言成分的还有制造物质艺术客体所必需的稳定的技术手法和工艺结构，这与符号物理特性的以及整个客体的特殊意义有关。在艺术中，它们显著地影响到作品的三重通信活动，因此，创造物质艺术客体的技术学和工艺学具有艺术内容的活力。

属于技术学的有物质的手段（绘画中的底布、底色材料、颜色等或雕塑中的泥、木、大理石），制造艺术客体的工具（画笔、雕刻刀等）和掌握这些工具的手法。工艺学就是组织艺术家的物质活动，借助于该技术学组织制造这一客体的过程：手段、工具、手法的选择，它们使用的性质。艺术家

---

[1] 马捷尔：《论音乐手段体系和音乐艺术影响作用的某些原则》，载于《音调与音乐形象》一书，莫斯科，1965年版，第238页。

行动的连续性，它们之间的关系，亦即它们的结构、等等。

属于音乐技术手段的是艺术特点无穷的声响材料，属于工具的有乐器、发音方式、制造各种音响效果的手法等等。属于工艺学的有音乐家活动的结构、有制造音乐一声响客体过程中各种发音方式和手法的性质和连续性。

每一种艺术中都在形成技术工艺常数，而在创作实践中也在出现相应的革新。新东西得到广泛运用之后，同样要进入本门艺术的武器库。

这个武器库非常稳固，就是说，原则上这座库里什么也不会失落。某些手法、手段、结构现时使用较多，另一些不太活跃，还有一些遭到冷落。但是时机一到，它们就可能调换位置。然而这个艺术武器库又是十分易变的，就是说，它始终有新的常量补充进来，而旧的常量得到日益广泛的机会。

我们曾讲过，全部艺术语言在历史上是多变的。标志着这些变化的，是历史上形成的那些使用语言常量原则的更迭，为创造作品表现一意义成分而对语言常量进行选择的更换，使之结为完整机体的结合方法的更替。这些原则也决定着作品所有其它成分的相互关系。所以这些原则就是独特的、同样是历史上形成的作品构建和功效的逻辑，也是更为广泛的、艺术创作和艺术需求者所必备的艺术思维逻辑。

通信方面在整个艺术体系中的从属作用

艺术实物乃是艺术的实在体现和永久的代表。它们比其创造者活得长，它们的实际存在也不取决于需求者。这造成一种错觉，仿佛艺术也就是这些实物的、以及它们赖以构建的那些物质语言体系的总和。“结构主义者”、“语义主义者”以及现代

资产阶级美学的某些其它学派的代表人物把艺术与其语言组成部分混为一谈，而对艺术的根本性世界观问题则避而不谈。

整个通信方面在现实界中都是在与其余各方面的紧密联系中出现的，作为艺术的一个不可缺的成分，它在艺术体系中起着从属的作用：它服务于传递对现实界的艺术认识和评价的结果，实现对大量人及其社会生活施加艺术的精神一实践影响。

艺术乃是创造　每一部艺术作品都是独一无二的，而它的构建乃是创造过程。

我们已经知道，艺术为了完成其实用的使命，创造出有效的生活模型。然而这种模型在生活中并无直接的原型。因为在这些模型中，以浓缩的样式体现社会的和历史的经验，揭示大量现象、事件、态度的本质。它们是艺术家概括认识、评价、“规划设计”活动的熔合物。在生活的艺术模型中，许多实在的生活洪流凝聚，奔向统一的河床，引入严格规定的方向，得出符合艺术影响任务的特定结论、评价、定势。

构建这种模型，离开意识的能产型的（创造性的）活动是办不到的。在能产型活动中还需要在物质艺术实物中体现这一模型的过程，创造这一实物。虽然艺术家广泛使用的是语言常量、稳固的技术手法、工艺学结构等等，但一部艺术实物整体却是独一无二的。这个实物中的一切都服从于生活的独一无二的艺术模型的体现，而这一模型的整体样式也是举世无双的。

建造生活理想模型及其物质体现规划的意识综合活动与建造所设想作品的物质活动进行独特的“对口焊接”的全部

复杂过程也是创造性的。只有在它们之间的辩证的“斗争”中（它们彼此施加实质性影响），才能产生它们的辩证统一，这是有效发挥艺术职能所必需的。

所有这种创造活动的经验也同样进入每种艺术的武器库。艺术家要成功地活动，必须掌握这一经验，正如掌握艺术语言、艺术材料、技术和工艺学是一样的。

由此也产生了艺术家劳动和个性的特殊性。他应掌握许多精神和物质的能力和技能，每一次都创造性地把这些能力和技能结合在新的、永远是稳固综合的统一中。

第九章

艺术的多样性。现代艺术体系中的音乐

〔保〕安盖洛夫

艺术世界不断增长的多样性 在此之前，我们讲的是艺术的整体。但艺术的实在世界却是惊人的丰富和多样。早在古希腊，绘画、雕塑、建筑、诗歌、戏剧和音乐就已形成并达到很高的水平，在传说中出现了缪斯，分别掌管各种艺术。所有这些种艺术及其变体流传至今，在其漫长的历史路程中，又有许多种艺术与它们汇合。现在已区别壁画和画架画；住房的、工业的和公园的建筑和都市建设；话剧、音乐戏、哑剧、“独角戏”等；在文学中则分为诗歌、散文、戏剧，而在许多种艺术中又可发现悲剧、喜剧、史诗（和抒情诗）。音乐依然是舞蹈的基础，与其它许多种艺术创作综合，音乐又是强大的独立艺术，有大量的变种。近一百年来，电影、电视片、电视剧、广播剧、艺术摄影又丰富了艺术世界。

新艺术的出现往往被视为对旧艺术的死刑判决。但是没有一种艺术变种灭亡，在不断增长的艺术家族中，都各得其所。

艺术世界乃是体系　艺术群落是各独立艺术相互为邻，还是它们都彼此间紧联系而构成统一整体呢？每一种新艺术的出现是历史的偶然还是有规律可循？艺术种类多样的原因在哪里寻找？很久以来，美学就在研究这些问题，但直到目前，对这种多样性的描述多于对它的解释。研究者愈是深入了解各种艺术的特殊性，就愈是发现它们更多的差异，而它们当中每一种发展的相对独立性加强了它们彼此独立的错觉。但与此同时，能证实艺术各领域之间存在深刻内在联系和相互密切影响的事实也增加了。历史经验也证明，客观规律在社会生活的全部领域中行之有效，还证明，任何一种稳固的社会现象也不能出现和存在，如果它没有必然性。艺术的多样性也不可能没有深刻的客观依据。

黑格尔做了一个宏伟的尝试，把艺术作为一个统一整体来认识，而且是从两个相互联系的角度——从不同艺术领域的形成、发展以及它们之间内在相互影响的角度。每一种艺术（黑格尔把它们分为五种：建筑、雕塑、绘画、音乐、诗歌）都合乎规律地产生、发展、衰落并让位于另一种。黑格尔认为，它们的各种变体（如：诗歌中的史诗、抒情诗、戏剧）的兴起同样是合乎规律的。黑格尔力求推定这种发展和各种艺术相互影响的辩证关系。他的艺术世界的历史理论研究著作中，有极丰富的、对复杂艺术过程进行精密辩证分析

的实例和深远的推测。然而在整体上，这些论著由于建立在他的唯心主义模式的基础上而把情况搅浑了，认为艺术的地位在绝对理念自我发展的感性阶段上，而艺术的自身发展则被视为这种理念对感性物质显现形式的摆脱，是向其高级形式（向宗教观念、继而向哲学思想）的运动。不同种类的艺术似乎代表着这种"摆脱"的不同阶段，由此黑格尔引出它们的主要特点，有时不顾事实，使艺术过程生动的辩证关系适应于他的思辨模式。

从唯心主义理解艺术本质的角度所做的其它一些观察艺术世界全貌的尝试也失败了（也不可能不失败）。在另些情况下（例如，在克罗齐的美学中），在把艺术作为客观形成的体系来研究时，甚至艺术分类的可能性也被坚决否弃了。

我们都知道，从唯物主义美学立场也曾对艺术的分类做了大量的尝试。作为分类依据的是各种艺术反映现实方式上的区别、它们用以构建作品的材料上和构建方式上的差异。不过以此为依据而进行的大量分类(从亚里士多德到今天)尚未令人信服地说明这样一点：为什么艺术中产生了这些而不是另些反映现实的方式，为什么使用这些而不是另些材料，为什么是这些而不是另些种艺术在特定时代里形成并发生特定的相互关系。而主要是还没能阐明，为什么一种艺术或其变体不能被另一种取代，每一种艺术出现、存在和发展的客观必然性是什么。寻找这些解释是马列主义美学的迫切课题。

最近出现了许多专题著作，开辟了解决这一课题的途径。依据这些著作，我们讲讲那些已经得到充分答案的问题。

艺术多样性增长的原因 原始社会的艺术还是混合的、未分化的，这符合全部原始文化的混合性质。就是艺术性也只出现在它与古代社会生活其它方面的有机联系中。社会实践的进步所引起的劳动社会分工的过程，不仅使艺术划入文化的独特领域，而且也导致它的原始混合性的衰落和它的区分。在艺术内部形成了不同的领域和对世界进行艺术思考的多种方式。

这一过程已进展了几千年，今日还在继续。艺术多样性增长的原因，首先在于艺术中所反映的那一客观世界的多样性和无穷性。在社会实践进程中，被人掌握的那一现实的疆界移动了，人的才能发展了，实现他才能的历史可能性扩大了，人对世界采取的多种多样态度加强了、复杂了。

我们知道，艺术与“人改造人”的社会实践联系着，其目的是形成社会(这一或另一阶级)所需的那种类型的人以及此种人特有的态度。这些态度的加强和复杂化，在艺术面前提出了日益广泛的课题。而对于这些课题的解决来说，业已形成的艺术种类和变体的范围就显得不足了。于是产生了扩大这一范围的必然性，与此同时也就形成满足这一需求的可能性。

马克思揭示了人们才能（也包括艺术才能）的发展与人们实物实践活动之间的密切联系。人的成长要求掌握先辈的经验，而这一经验首先是作为物化的（亦即体现在人造“第二自然”中的）、人的创造活动而固定和传递的。当我们在实践中掌握“第二自然”并充实它的时候，我们获得了同样是历史上形成的需求和才能。马克思着重指出，只是由于人的本质财富在实物上的开发，艺术存在所必需的、人的感性

财富才得以发展：音乐的耳朵、感知形式美的眼睛、等等。这些乃是人的本质力量。而由于社会实践发展过程中“第二自然”的复杂化，便不能不出现人的新而又新的需求和才能，其中也包括在艺术领域中的、新的“人的本质力量”。

可见，随着艺术多样性增长的必然，也出现了满足这一必然性的、新的可能性。

还有不应忽略人们劳动和交际条件的变化，以及与之相应的、人们日常生活性质的变化。这引起人与艺术进行新形式接触的需求。

至于艺术范围扩大的可能性，是与科技进步相关的。在本书的最后一章，我们将研究科技文化与艺术文化的多种多样的相互影响。这里我们只谈一点：科技的进步影响到艺术物质技术基础的扩展，从而也充实了艺术体系。

这种联系在不同艺术领域中是有区别的。某些艺术领域（例如，电影、电视、广播、摄影）没有相应的科技思想的成就，便不可能问世。与科技成果密切联系的还有建筑和实用装饰艺术。没有书籍印刷，艺术文学便不会有今天的规模。众所周知，最古老的乐器都是脱胎于劳动工具。在全部音乐历史进程中，新乐器的发明和旧乐器的改良起过巨大作用，而近来录音技术也在发挥作用。其它艺术也这样或那样地取决于技术的历史水平，因而科技水平的提高不能不影响到艺术的发展，有时还导致新艺术领域的创立。

所以，决定艺术多样性增长的是：艺术所反映的和培育的、客观世界的无穷财富，人对这一世界所采取的不断增加的多种态度，新型人的形成；社会实践的发展、人们艺术需求和才能的充实，人们劳动、日常生活和交际性质和形式的

发展和充实；随着总的科技进步而带来的艺术的物质技术手段的发展。

艺术拥有它发展的相对独立性和自己的内在逻辑。在这一逻辑的基础上形成独特的需求，其中也包括扩大自己世界的需求，并且形成满足这些需求的可能性。

艺术的家族、种类、变体和体裁的概念

只有研究了上述全部因素在其相互联系和历史运动中的效用之后，才可能把艺术世界作为一个在其形成、发展和现代状态中的体系来理解。不过这种计划离实现尚远。因此我们只限于简单汇报一下最稳定的艺术分类原则，描述音乐在现代艺术家族中的地位。

艺术的种类是所有通行分类的基本单位。企图找出一二个能说明一部作品属性参数的作法并未取得令人信服的结果。看来，作为分类基础的应该是艺术多样性所有主要原因效用的结果（以艺术每一领域相对独立的内在逻辑为中介）。

在这种情况下，种类可定义为一个牢固确立的艺术领域，说明其特征的是它对现实界进行艺术反映和对其需求者施加影响的特殊角度和方式，是其独特的语言，技术和工艺学，是艺术作品的独特构建和功能。在艺术的现代体系中，通常分为如下的种类：绘画、雕塑、木刻、艺术摄影、实用装饰艺术、建筑、音乐、舞蹈、戏剧、艺术文学、电影艺术、电视艺术、广播剧。

相似的种类结成家族。如，造型艺术家族中，通常包括：绘画、雕塑、木刻、艺术摄影；实用装饰艺术一方面与

造型艺术（在许多技术成分上），另方面与建筑（在反映现实的方式和角度上，在对需求者的影响上、在存在形式上等等）相结合；戏剧、电影、电视、舞蹈则构成视觉艺术的家族。

有的艺术创作家族包括几种艺术，甚至几个艺术家族。例如，演员的和导演的创作是所有视觉艺术以及广播剧所特有的，他们与音乐表演者和指挥家的创作相似。

艺术的种类还有单纯与综合之分。后者也是家族，不过是特殊类型的。它们结合了不同种类的创作和不同种类艺术或变体的艺术表现手段和技巧。

例如，在戏剧演出中，除了演员和导演之外，还有剧作家、美术家和音乐家参与。所有这些人再加上摄影师便创作出影片或电视片；参与音乐剧演出的是声乐家、导演、指挥、美术家和乐师。在这里，戏剧或电影的特殊艺术手段和技巧与文学、造型艺术和音乐所特有的手段和技巧融为一体，戏剧、电影、电视以及其它种类综合艺术，既是其它艺术的结合者和独特的“支配者”，同时又是一种完全独立的整体艺术。

还有另一种综合，即其中某一参加者起主导作用，其余的都要服从它。例如，构成声乐基础的是音乐，它要诗歌服从它。参加一幢楼房室内或室外装饰有绘画家、雕塑家、实用装饰美术家，而提供整体解决基础的是建筑家。

艺术按种类划分的复杂性导致每一内部划分出范围较小的几个组（亚种或变体）。例如本章开头所述的绘画、雕塑、木刻、建筑、戏剧、文学等的变体就是如此。我们要指出，大量增加的“半人半马”（苏联作家达宁的用语，指亚

种）是在艺术与非艺术社会意识领域之间边界上形成的。例如：艺术记录的或科学艺术的文学、电影和电视，政治宣传画等等。

体裁是艺术分类更小的组（在一种或一亚种范围之内）。它们之间的界线很不固定，不仅其确定界线的原则大有争议，而且在不同种类艺术之间也有重大差异。例如在绘画中，体裁的划分，或是按所画的对象（肖像画、静物画、风景画、历史画、战役画、海景画等），或是按所用的技术和材料（如，油画或水彩画），或者按其存在的性质（画架画、壁画等）。戏剧体裁，通常是另一种特征划分，即按演出的审美特征来划分（悲剧、喜剧等）。在音乐中体裁的划分也是按各种特征进行的：按结构和材料的组织规则（如，赋格、奏鸣曲、组曲），按所用乐器（钢琴音乐、小提琴音乐、大提琴音乐、重奏、交响乐或吹奏乐等），或按功能用途（如：舞曲音乐、军队进行曲、国歌、宗教歌曲）等等。

正如我们所看到的，甚至在一种艺术范围内的分类也绝不能认为是确定了的，更不必说对于全部艺术群落的整体了（所以，不同音乐学派对术语“体裁”下了不同的、有时截然相背的定义，并非偶然）。而稳定的体裁特征的作用却是巨大的，尤其在音乐和其它造型艺术中，这些特征是作为一个有效的艺术手段来运用的（例如，音乐中通过体裁来概括的方法）。

艺术种类的特征　为了描述现行分类的基本单位（一个艺术种类）的特征，通常利用最显明的标

志，那就是艺术作品的表面特征：材料、语言、职能发挥等的特点。在这方面，分为造型艺术和非造型艺术，指的是作品表现一意义成分的主导类型。某些作者认定了造型艺术和表现艺术，把音乐划入后者。可是我们已经知道，所有的艺术，无一例外，都是表现的（亦即引起特定感情回应的）艺术。在任何一部作品中，起着独特艺术符号作用的成分，这点我们已着重指出，都是表现一意义的成分。不过在一些情况下，这些成分是以生活自身的形式再现生活而构成的，也就是说它们具有造型性，而在另一些情况下，也包括在音乐中，使用的是特殊的、非造型的形式。因此，在艺术分类时，还是以采用“造型”和“非造型”为好。

其次，把艺术分为静态的、动态的和静动态的，这是指艺术作品用以构建的材料性质而言的，确切说，这些作品是稳定的实物，或是流动的过程，或是两者兼而有之。有许多作者谈论空间艺术、时间艺术和时空艺术。其实，任何一个客体（其中也包括艺术客体）不能不存在于空间和时间中，而且是同时存在于两者中。所以，在一定的意义上，所有艺术的全部作品都是时空艺术。客体的艺术组织，亦即艺术“符号”的性质，则不同，它们可以是动态的或静态的，或是两者结合的。在这种情况下，要把绘画、雕塑、建筑列入静态艺术，音乐划入动态艺术，戏剧是静动态艺术。

艺术还分为视觉艺术、听觉艺术和视听艺术。

还有人把艺术分为单功能（即只发挥艺术功能的）艺术和双功能（除了艺术功能还有非艺术功能的）艺术，例如，建筑物、实用装饰艺术作品，不仅具有艺术的、而且还有实

际用途。诚然，这种划分是含混的。几乎所有艺术的作品都可能是双功能的。例如，一部音乐作品在演奏厅里是单功能的，但还是那部作品，在体育竞赛时就变成双功能的了。而一张宣传画挂在美术展览会上就成为单功能的，虽然在其寻常的状态中它是双功能的。

依据上列标志，可把音乐（确切说，是它的一个主要部分）定义为非组合的、单功能的、非造型的、动态的（过程的）、听觉的艺术。当然，这个特征描述不完全而又肤浅，因为这是按表面特征做出的，没有触及这种或另种艺术的本质。有时按这些标志说明艺术特征，不可能使它们彼此有别。举例来说，戏剧、电影、艺术电视得到同一的特征说明：它们都是综合的、单功能的、造型的、静动态的、视听……的艺术。不过这些特征毕竟还能说明每种艺术的某些特点，也就是说，可以确定它们之间相互影响的路线。因此，把上述标志作为一个工具来利用并非无利。而要详尽、深刻描述每一种艺术，就要不仅就其外部特征，而且就其全部方向（符合艺术本质、符合其主要方面）以及作品内在结构做出更为充分的特征描述

这样描述所有艺术种类，不是本书的任务，读者可查阅专题著作。至于音乐，我们已在相应的章节中力求按照上述全部方向阐明音乐的主要特点。下面我们将总结这些材料，研究音乐的主要内在特征以及音乐与其它艺术相互影响的主要路线。现在我们先了解一下音乐在现代艺术体系中占怎样的地位。

音乐是现代艺 决定音乐客观必然性、音乐在现代艺术群落

术体系中的必然组成部分

中必然性的是社会对于用艺术思考现实全部层次的需求，这一需求还与人对世界和对自己所持的各种水平的态度有关。音乐在人态度的对象极度概括的那一层次上具有独一无二的认识能力。而且音乐还拥有强大的手段，把已认识到的人的态度经验灌输到个性的核心中去。

其它种艺术也趋向在同样概括态度水平上思考现实。这里指的首先是建筑和实用装饰艺术。它们与音乐的差别是材料的静态以及实利实用功能的地位大。

在绪论中我们曾讲过，在社会主义社会生活中艺术作用的增长是与新人个性综合形成的必然相联系的。所以音乐的作用也增加了：它恰恰是对个性、对各种态度全部总和实现综合影响所必需的。

所有这一切加强了音乐在艺术群落（在其统一中完成“人改造人”的社会工具的任务）中的作用。

由于上述特点，音乐很容易与其它艺术综合。音乐可能是最经常加入综合艺术的组成部分。音乐也吸收其它艺术的协助，以使它揭示的态度对象具象化。这时，音乐依然是综合的基础，它迫使同伴改组，以适应它的要求。不过音乐也很容易屈从其它艺术的要求，如戏剧演出、影片、电视片、广播剧、文学（配乐朗诵），甚至建筑（音乐参与纪念性建筑物的整体影响作用）。

音乐还用于概括和加强其它艺术用具体材料激发的影响作用，使其它艺术只能通过间接途径表达的那些态度具有更大的容量和鲜明性。

音乐与那些参与戏剧、电影、电视作品构建的造型艺术

进行独特的结合。所谓的色彩音乐的前景可能不大，因为音乐是与光色的效果联合。这对伙伴的本质各异：音乐产生的是艺术影响，而光色效果主要是心理生理影响，在艺术中起辅助作用。不过音乐也愿意参与其它种类本质非艺术的、但具有感情影响能力的事物。音乐以其强大的审美的和艺术的力量充实它们，有时也在心理方面帮助它们。例如，在花样溜冰、冰上舞蹈、运动员入场、阅兵式、群众游艺和跳舞等等中，音乐的作用就是如此。

其它任何一种艺术都没有如此大量多样的、参与艺术综合的能力，连文学也为之逊色。其原因就是音乐能深刻而直接地把我们沉浸在最复杂的人的各种态度的洪流中去，可是同时却“取消”了这些态度的客体，并使这些态度赖以形成和行之有效的那一情态极度概括，从而获得独特的普遍性。

上述一切还有一个重要结果：今天音乐成了一种最普及的艺术，促成这一点的还有技术手段的迅速发展。音乐还像从前那样响彻在演奏厅里。可是由于广播、电视、唱片和磁带，音乐也登门拜访现代的听众。家中奏乐也保存下来了，日益成为群众性的，虽然带有许多缺点（我们将在最后几章里谈）。音乐是社会生活中许多领域（从官方仪式到群众节日）的必定参加者。我们已经看到，音乐不仅作为一种独特艺术进入生活，而且还与几乎所有其它艺术种类综合，成为大众通信体系中的最重要的手段之一。

作为一种艺术的音乐

上面我们按外部特征描述了音乐。对音乐做深刻描述则要求阐明艺术各基本方面主要规律在音乐中的特殊显现。在前几章中我们也是力求做到这点

的。可是音乐的全部特点都是在它的以音乐语言和声音材料为基础而构建的音乐作品中实现的。

音乐语言乃是一个由特定（不同时代里不同的）水平数组成的体系。在业已独立和成熟的音乐艺术中，语言最低的、基础的水平是音调，而最高水平是那些作为稳固表意模型而确定在社会意识中的音乐形式类型，体裁的和风格的特征。

还应单独谈谈音乐语言赖以发展的那个声音基础——乐音。

"自然声音"本身与经过社会认识了意义的、构成通用口头语言和音乐艺术语言基础的那些声音之间的差别十分明显。存在于自然界的声音和人在社会环境条件下和影响下所造成的和选择的声音有质的差异。乐音是掌握了自然声学规律的社会听觉长期进化的果实。在发音器制造（从原始的噪声器到管风琴、钢琴、管弦乐队用的具有丰富综合音响可能的乐器）的过程中，以实物描述了这一进化。这一进化的方向就是追求日益精细地掌握音的声响本质、有准确高度、有丰富而柔和声响效果、远非自然界发出自然音响的声音。

这些在音乐实践过程中（归根到底是在全部社会历史实践进程中）审美化的声音，就是艺术思维在创造音乐语言时所利用的最简单的资源。

由此可见，还是在语言前的水平上——在声响材料的水平上，就可以确定作为艺术的音乐的社会本质。乐音作为艺术语言的基础，只是漫长历史发展的结果。乐音成为形成音调（含有社会内容的声音组合）的材料。

音调在音乐中起着特别重要的作用，早就引起了本门艺

术理论家的注意。最完善的音调论是阿萨菲耶夫创立的。在《音乐的形式乃是过程》那部著作中，他给音调及其意义下了这样的定义："……音调是音响的显现。没有音调运用，在音调运用之外，便没有音乐"；"……音调是首要因素；是对音响意义的认识，而不是对偏离标准的简单确定（发声纯或不纯）"；"……思想，要用声音表现出来，就成为音调，就在运用音调"；音乐"内容……是作为声音形象的意义与音调融合的"①。

阿萨菲耶夫科学著作的研究者奥尔洛娃解释说，在阿萨菲耶夫看来，作为审美范畴的音调首先是与音乐的社会存在形式（即与音乐的创作、表演、感知）联系着的。"音乐的音调运用，这就是形象的乐语，在这个乐语的过程中，正如在口语过程中一样，在作曲家—表演者—听众之间建立了接触点，确定了精神接触，这种乐语具有异常丰富的表现力"②。在阿萨菲耶夫的全部著作中，像一条红线那样贯穿着一个思想："音调体系乃是社会意识的功能之一"③。

我们曾多次指出：音乐有一种能力，它能"取消"人态度的对象，揭示这些态度的自身。我们还曾强调指出，感情乃是个人态度心理反映的唯一形式。因此在音乐中广泛使用那样一些声响手段，它们要使感情信息定型并传递给听众，引起规定的感情状态以及这种感情状态所产生的沉思。

---

① 阿萨菲耶夫：《音乐的形式乃是过程》，列宁格勒，1971年版、第198，211，275页。

② 奥尔洛娃：《对阿萨菲耶夫〈音乐的形式乃是过程〉的研究》，同上书，第11页。

③ 摘自库尔特的《旋律线式对位法基础》一书，莫斯科，1931年，第28页。

音调在这里具有突出的作用。可以说音调有表现一意义的作用，而音调自身则可视为音乐作品的表现一意义的成分，在这里起着特殊符号的作用。因此，在音调中（正如在任何一个符号中）可发现特定的物质结构，那就是意义的载体，而这个意义的自身则是在音乐和全部社会音乐艺术思维的历史发展过程中定型的。

可见，音调是最小的形象—意义的单位，它拥有特定的感情—意义的能力，体现在特定的声音公式中①。所以，阿萨菲耶夫主张：一、内容在音乐中占首要地位，音乐在其基础自身中是与声响的社会表现—意义的组合联系着的。二、牢固的内容与形式的统一，在作为特定声音公式的音调之外，音乐是不可思议的。三、承认音调的社会本质，这给对音乐语言及其发展规律进行社会历史的研究提供了依据。

阿萨菲耶夫认为，音调，作为"声音意义"，渗透到音乐材料组织的各个水平上，调式、和声体系、声部进行原则、形式构成的方式、整体个性的作品。

在这些高水平上的内容与形式的直接联系（在音调中就有）变得更为复杂，两者都获得相对的独立性。然而这并不是说，在这些高水平上的形式因素可视为"脱离内容的"。恰恰相反，在它们的概括样式中、在独特的模式的样式中，音调的内容性已经定型。与音调声音意义的本质联系着的还有体裁和风格模型的表现力，不过充实这种表现力的是那些含有内容的联想，亦即这一或另一体裁在其最初与发挥音乐功

---

① 见阿萨菲耶夫的《音乐的形式乃是过程》，第23页。

能的社会领域发生关系时所具有的联想，充实这种表现力的还有个人的艺术观念，而这些观念导致特定作曲家风格的产生。

在个人艺术作品的空前绝后条件下所建立的、各水平相互联系的体系乃是音调扩展的最高水平。这个语言水平所具有的意义，是作为一般（音调、调式）、特殊（专业的标准）和唯一（该作品的构思和个人的整体性）的微妙辩证关系而存在的。这个辩证的相互影响也就构成了具有典型殊征（社会感情意义的组合）的音乐形象的个人面貌，而这些特征是通过这种独一无二的观念和技术水平而产生的。

在下几章中，我们将研究艺术形象的本质和结构。这里我们仅指出，艺术形象在我们面前是现实界的一幅完整图画，是某种结构。音乐形象也是这样现实界的完整图画，它有实现界所固有的一般规律及其个别、殊殊显现的辩证关系。这幅图画是通过特定的结构（作品）提供的。

音乐形象和音调一样，只是在新的质量和数量的水平上。它反映经过作曲家个性和技巧反复思考的那些现实界现象对人心理所发生的影响，使这一影响转换形态。音调是“开放结构”，能随着艺术家的意图而发展和动态化，和它一样音乐形象可以扩展、转换形态并与其它形象发生辩证的相互关系，总之，它是音乐发展的一种推动力。音乐形象的本质与音调的双重本质一样，因为音乐形象是艺术家的艺术形象表象的独特音乐表现的形式，同时又是音乐作品的内容。

音乐形象可以通过音乐主题（在某些情况下还可用更小的结构、甚至动机）来表现，也可以通过几段或整部音乐作

品来表现。

在形象与音调的相似中，记录了音乐语言的社会制约性。这种相似也展现在音调的（在社会意识的“音调辞典”的水平上）和音乐形象（在个人作品中）的相互关系的相似上。决定它们之间相互关系的是下列联系：相似和对比、主与从、冲突与融合、内在冲突与内在和谐等等。这些根本联系（既存在于各音调之间，也存在于各完整音乐形象之间）以“取消”的样式反映人所认识到的生活自身的（首先是人态度的）发展逻辑。

可见，在语言的所有水平上，以及各水平在一部作品结构中的相互关系上，实现了音乐的特殊能力：制造人态度的模型，揭示人态度的本质，传递态度的经验，形成听众的个性，影响他对世界和对自己所持的态度。

音乐是表演艺术，而表演具有对作曲家的乐文进行创造性解释的性质。因此，音乐作品在社会意识中是作为表演解释的综合体出现的，这些表演解释所表现的不仅是个人独特的处理，而且还有时代的某些特点，时代共同的社会心理过程的特点，音乐艺术和音乐生活的历史特点。

在音乐语言及其历史进化的独特性上，交织着音乐的许多特殊性，这些特殊性可把音乐作为一种艺术加以完整的描述。下面我们将从艺术作品和历史艺术过程的个别方面谈音乐的特点。

艺 术 作 品

第 十 章
艺术作品的概念。
艺术形象及其在音乐中的特点

〔苏〕拉波泡泡尔特

艺术作品的概念 艺术作品是什么？它的存在方式或它的本体状态是怎样的？乍看起来，这都是简单问题。但稍加深思，我们就会发现它们很是复杂。

艺术作品通常指的是物质的艺术客体：图画、雕塑、建筑物、音乐作品、银幕上放映的影片、舞台上演出的剧等等。正如我们曾指出的那样，这些客体是许多能够理解的艺术的体现。然而，不是每一件与艺术客体相似的客体都能随意划入艺术作品之列。例如，“具体音乐”、“动力艺术”、“大众艺术”等等的构成物就不能称之为艺术作品。只有那种能够发挥艺术功能、符合艺术本质的物质客体才是艺术作品，

也就是说，它要在特定历史上形成的艺术语言体系基础上，并借助于特定的技术和工艺来体现作者认识、评价和规划设计活动的成果，把这些成果传递给自己的听众、读者和观众，对他们施加规定的精神实践影响作用。

现在我面前的就是具有这些特点的客体。正如任何其它物质的过程和实物一样，它们要服从物理的规律并且归属于现实界的客体。不过在这些客体上体现了现实界的理想模型，而这个模型可以在感知这些客体的人们的意识中再现，并能对他们的精神世界产生影响。在这种质量上，艺术作品成为个人和社会意识的事实，成为社会实践的工具，于是它不仅要服从物理的规律，而且还要遵循心理的和社会的规律。它还可以作为生产的产品，如果它是在工业企业里制造的；它也可以是商品，当它成为买和卖的物品时，于是它与经济规律发生联系。

艺术作品是物质的和精神的现象并有多种多样社会的、心理的、物理的联系。

艺术作品的效用只在下述情况下发生，即作者掌握并体现在艺术客体中的生活材料与每一位听众、观众、读者个人独特生活经验融合并对他个人生活定势发生影响的情况下。因此，现实界的艺术模型的建造并不是完成于作者的创作中。这些模型是在它们被创造性感知的过程中“竣工”的，于是在这里，在一致的基础上，产生了这些模型的、多得无穷（从理论上而言）的变体。

还有一点很重要，就是制约这一过程的不仅有艺术作品需求者的特点，而且还有艺术作品存在环境的社会历史特点。在许多时代进程中保持其效能的艺术杰作，在每一时

代里仿佛都得到新生。例如，荷马、普希金、贝多芬、柴科夫斯基的作品就是这样的不朽之作，在不同时代里、在不同社会环境中过着不同的社会生活。补充一点，在音乐中（以及在其它表演艺术中）物质客体(艺术作品)也会有理论上无穷大量的变体。因为音乐作品的每一次演奏都会与另一次演奏有点什么差别，许多解释彼此之间有重大实质性的不同。

然而在所有情况下我们指的都是同一部作品，而且它保持着自己质量上的规定性，即或它经过许多世纪，每次都以新的方式影响成千上万人的时候，也是如此。这就意味着，该作品所有环节和所有变体有一个稳定的、共同的基础，这一基础符合作品在质量上的规定性，在这一基础中蕴含着作品的大量具体显现的可能性。

对现代资产阶级美学艺术作品观念的批判

现代资产阶级美学照例是简化艺术作品本体状态，把作品的这一或另一因素绝对化。立普斯的思想广为流行，他完全否定艺术的任何一点客观因素，把作品归结为作品需求者主观随意的“移情”，可使每个人在作品中看到他想看的东西。而这个作品自身则不过是作者的自我表现，这样就可把任何一个客体（包括前面我们曾提到的自然音响录音、任意的动力构造或是色彩、线条、声音等等的杂混组合堆砌物）宣告为艺术作品。结论是艺术客体绝不会把它的作者与需求者联系起来，因为每一位需求者在它那里不管什么都可找到。这样，艺术作品的概念自身便失去了任何意义。

不过这是极端的见解，就是在资产阶级美学中也远非所有的人都接受。更经常的是承认艺术作品的作用，认为它是

其作者意识与听众、读者、观众意识的联系手段。例如，克罗齐认为，只有作者和需求者的直觉创造的表象才是艺术作品，而物质的艺术客体只起一个作品载体的消极作用，作品的创造是一种只要求手艺工匠技能的非创造性活动。在现代美国理论家陪陪尔的“构造美学”中，艺术作品归结为艺术客体的统觉（个体感知活动）总和，而客体自身却不包括在艺术作品的概念之中。

与此相反，在许多情况下把艺术作品完全归结为这一客体。例如，现代法国理论家莫尔在音乐作品中看到的只是特别组织的音响过程。因此他认为，作品的“审美信息”容量取决于音响成分的多样性以及这些成分的就绪程度，即符合“内在”物质信息过程指标的程度。而生活内容、“外在”信息，亦即作品的作者反映现实界的成果，莫尔不予理睬，甚至坚决摒弃“传统音乐学”，因为它力求在音乐中寻找“外在”的内容……可能使人吃惊，许多已经进入人类精神宝库的伟大音乐作品，在“审美信息”容量上，竟然远远低于一些庸俗不堪的作品。值得指出的是，这种极端“唯物主义”的立场与汉斯立克的咄咄逼人的唯心主义观念不谋而合，汉斯立克断言，音乐不仅仅是用声音说话，而且它说的也仅仅是声音。

在唯心主义美学的河床上也形成了更为深刻的、有关艺术作品的观念。例如，茵加尔登对艺术作品的本体状态的复杂性予以揭示并做了充分全面的描述。不过这位波兰理论家是以胡塞尔的现象学的精神来解释这种复杂性的。茵加尔登在他的《音乐作品及其本体问题》一书中证明，一部作品（他以肖邦的降b小调奏鸣曲为例）以许多（精神的和物质

的）状态出现，但无论在哪一种状态下都不是该作品。这首奏鸣曲形成于作曲家的意识中，虽然他早已不在人世，奏鸣曲却存在着。由此茵加尔登得出结论，说音乐作品不是其创造者的心理活动。它也不以自己听众的心理活动的样式而存在，因为：一、这种心理活动是大量的，而且每一活动都是个人独特的，可是降b小调奏鸣曲却只有唯一的一个；二、不难找到一段时间，在那段时间里谁也没有感知它，没有感受它，但这首奏鸣曲在这段时间里并未消逝，它的存在是永恒的。茵加尔登也反对把音乐作品与艺术客体的物质存在混为一谈。在研究演奏中的肖邦的奏鸣曲时，茵加尔登注意到，在结果中产生了特殊的过程，与自然的过程不相似，因为它要求演奏者的创造，没有演奏者特殊的精神活动这一过程是不可能的。就是根据这一原因，降b小调奏鸣曲的演奏哪一次也不等同于另一次，尽管在所有的次数里演奏的都是同一部奏鸣曲。正在响着的音乐并不是这部稳定而又持久存在着的作品，因为必定存在着那样一段它不发响声的时间……只有乐谱能持久存在，但不能把乐谱与肖邦的创作混为一谈。因为乐谱只不过是图示符号，至多不过起一个作曲家的特殊遗嘱的作用，指示出他希望听到的自己的奏鸣曲该是什么样的……

我们看到，茵加尔登无论对哪一个与音乐作品存在有关的状态都没有忽视，也没有绝对化。但是他把这些状态彼此割裂开，无视它们之间密切的、辩证的相互关系。茵加尔登准确地指出了大量演奏解释变体的和听众解释变体的必然性，并得出结论：存在着某一持久的核心，它就是该作品。不过他曲解了艺术作品存在的这一实在的复杂性。

茵加尔登断言，这种“核心”在现实空间和时间中没有，要到“精神强化”的空间和时间中去寻找它，它不是现实的客体，而是“精神强化”的客体。这些概念是胡塞尔为了表述抽象主体对抽象客体的“纯”关系而启用的，这种关系是意识的主体际的（即所有主体共同的）和超个体的产物，完全清除了特定主体对特定客体关系的任何一个实在的特点。在茵加尔登看来，这个“纯”意识的产物也就是艺术作品，同时渗透到作品的所有物质的和精神的显现中。

现象美学在这里思辨地利用了这一事实：艺术的确集中注意揭示人的态度，不是什么具体的、个人的、一时的态度，而是稳固的、必然的、典型的、多数人共同的态度，即他们对现实界和对自己态度中所含有的东西。但是艺术的概括并不是放弃现实的人对现实的世界所采取的现实的态度，而是要更深刻地理解它们。所以，构成降b小调奏鸣曲（以及任何一部艺术作品）全部变体“核心”的，并不是“纯”意识的“纯”产物，而是经过作者创造思考并体现在艺术客体中的、经过其听众、读者、观众创造性理解的主要现实生活的内容。

这个内容表现在艺术形象之中。艺术形象的核心像一条红线贯穿艺术作品的所有辩证联系的状态及其需求者解释的全部变体，这个核心是作品质量规定性的载体。

承认艺术形象是艺术作品的基础——这就是马列主义美学对艺术作品的理解与资产阶级所有艺术作品观念根本对立的主要表现。下面我们将看到，否认艺术作品的艺术形象本质乃是所有向马列主义美学进行修正主义攻击的典型特征。

艺术形象的辩证本质 艺术以形象反映现实界，而由于艺术的综合性质，艺术形象成了艺术作品的基础。

社会人的现实生活自身也是一个综合的整体。在这个生活中，现实界诸现象与不同人对这些现象的态度是不可分割地联系着的。人在其日常生活中，不仅观察，而且还评价这些现象和对这些现象的态度。客观与主观、认识与评价在我们实践活动的进程中融为一体。在实践中，每一个人在这样或那样影响外部世界的时候，他自身也体验到多种多样的外部影响，他感受到这些影响并加以思考。他会有意识或无意识地得出这样或那样的结论，他会被动占据或主动制定特定的定势……既然艺术力求通过与生活相似的途径来形成这些定势，那么它就必须用整体的（综合的）形象反映生活。

这种形象与生活的“活字架”（指生活的模型）相似，不过它们与具体生活“片断”有着深刻的差异，即或与它们极为相近（例如在影片中）。在生活中，表面的、偶然的、非本质的、暂时的因素与必然的、本质的、稳固的、对多数人有意义的因素交织在一起。而艺术必须揭示的只是那些在社会角度上重要的因素，尽管艺术形象（很像生活自身）必须保持生活事件、感受、态度的面貌。为了这一目的，艺术以独特的方式使生活材料浓缩：不丢掉生活材料的综合的、个体独特的形式，改造这一材料并加以组织，以引起与生活相似的，但更集中得多的结果。

因此，艺术的形象应该是动态的，至少在这样一种意义上，即它们自身中含有对其需求者观察、感受、深思的进程施加合目的性影响作用的可能性。有一位苏联美学家，他把

艺术形象比作一枚进入轨道并在指定轨道上运行的火箭。而决定这种指定性的，一方面是反映在艺术形象中的生活材料的真实和逻辑，另方面是艺术形象对人施加影响的那一规划。我们讲过，生活的艺术模型的建造只完成于创造性的主动感知的活动中。在这种意义上，真正的艺术形象具有无限的深度：它们含有多种多样“竣工”的可能性。不过就是这种“竣工”也是事先规划的。在艺术形象中仿佛安排了分给听众、读者、观众的那一创造性活动的运算法。与规定的生活材料一起，艺术形象自身，好像具有感受和思索这些材料的一个压紧了的弹簧，它可以伸展到这些材料范围之外，甚至伸展到这些形象的自身范围之外，进入规定体系的结论、评价和定势中去。

让我们回想一下，对现实界的认识在艺术中是与对现实界的评价融合在一起的，而对现实界的评价无论在何种情况下都要依据审美标准。所以，艺术形象永远具有特定的审美特征：简短的特征（美、崇高、悲、喜及其这样或那样的变体），只要是与审美的一个方面有关，而如果本身结合了各个方面，那就具有复杂的特征。

总上所述，我们看到，**艺术形象乃是主观与客观、一般与唯一、认识与评价的辩证统一，是被反映的生活材料与依据这一材料施加精神实践影响规划的综合。**

艺术形象乃是艺术作品的基础

前面我们曾指出艺术作品的物质—精神的性质。艺术作品存在于至少是三种状态的辩证统一中：一、精神状态——在作者的意识中；二、物质状态——在作者所创造的艺术客体中；三、精

神状态——在听众、读者、观众的意识中（如果是在表演艺术中，还要增加两个环节：精神状态——在表演者意识中；物质状态——在表演中）。**艺术形象就是所有这些状态的基础。**

艺术形象形成于作者的意识中。他所创造的现实界的模型可视为整体艺术形象。在许多情况下，它的结构十分复杂：它自身包括了许多相互影响的形象。在那种情况下，形成于作者意识中的精神模型就是一个形象体系，同时又是一个统一的整体形象。对此我们不再赘述，下面只谈整体形象。

这个整体形象（现实界的精神模型）体现在艺术客体之中，从这种角度看，作品可视为作者意识中形成的那一形象的物质模型。在对这一客体进行创造性感知的进程中，艺术形象以大量个体的显现、以精神的状态重新形成于听众、读者和观众的个体意识之中，给他带来作者认识的、改造并组织过的生活材料，对他的个人态度和生活定势施加作者预先规划的影响。

在所有这些状态中、在所有个体显现中，艺术形象保持稳定的生活内容和精神实践影响的一致目标。在这种意义上，艺术形象也就是那个核心的自身，这个核心是所有精神环节和物质环节的基础，而这些环节在其辩证的统一中构成艺术作品。

对现实界进行形象反映的主要类型

为了揭示艺术形象的特殊性，我们把它与现实界的其它类型的形象加以比较。

在马克思主义哲学中，形象有广义和狭义的理解。广义理解指的是一切心理反映形式的客观内容，狭义

的理解指的是形象与其抽象逻辑形式的对比。

抽象逻辑思维仿佛在肢解现实界的整体图画。它对现实的事实进行分析、概括，它以抽象概念、判断、推理等等所反映的只是事实本质的、在某一侧面必然的特征。因此，在这样的抽象中丢掉了被反映的诸现象的实在整体性，更不必说对这些现象的态度了。与此相反，形象的反映则是抓住处于整体中的生活现象，而且这些现象还常常是与人们对它们的态度处于统一之中。我们将要使用的就是这个狭义的“形象”概念。

但就是这样的形象，不破坏诸现象的整体性，也可成为概括的形象。按其概括的水平，可把它们归结为三种主要的类型。第一种——知觉——最接近于单个的现象，产生的只是该现象个别特征的直接模塑品。第二种——感知——是许多感觉的综合，是现象、情态和事件的整体直接形象，是它们或多或少确准的模塑品。现代心理学的材料表明，感觉，更不待说感知，已经不是现实界的机械痕迹，而是选择和合目的过程的结果。心理活动不是被动的，它不集中于不断影响它的现象，但主动地评价这些现象，并相应地调整对它们的反映过程。它选择最重要的现象和现象中最重要的东西加以集中反映。不久前人们还以为，分析与综合只由思维来进行。原来心理活动在直接反映现实的过程中就已开始了这项工作。因此，感知是实物、事件、情态等等的整体形象，在这一形象中突出到前列的是它们这一或那一侧面上最重要的特征或因素。不过感觉与感知毕竟还是具体的、单个现象的形象。用列宁的话说，感觉就是把外界刺激的能量转化为意识的事实。感知，作为一系列感觉的综合，也是在特定实

物、过程、情态的直接影响下形成的。

第三种形象——表象——已经是在智力中形成的了，没有与所代表的现象直接接触。因此，这里可进行更高水平的心理分析与综合的活动。

表象形成于以往的感觉和感知的基础上，以及通过间接途径得来的有关现实界的知识的基础上。表象的形成要归功于记忆和想象力的活动，但是直觉、感情、抽象逻辑思维等等心理机制也同样可以参加表象的构建。最简单的表象只是再现以往感觉和感知进程中获得的那一形象；而最复杂的表象则是对大量感知重新加工的结果，大量感知中既有同类的感知（例如，曾在不同时间里感知的一件物品）也有非同类的感知（例如，一座城市的形象，这是无法在感知中获得的，它是在对城市生活进行各种观察的基础上建立的）。想象力还可提供从未被观察过的现象，例如遥远的过去或未来。人的智力还能在直接反映生活的基础上创造出过去从未有过，将来也不会有的，但是可能有的真实图景……

艺术形象，作为艺术家复杂分析概括活动的成果，不可能以感觉或感知的形式出现。艺术形象是以表象的样式形成的，不过这是一种特殊的表象。

艺术形象乃是现实界的概括表象

心理学者把表象分为日常表象和专业化表象。前者形成于人们的日常生活中，并在生活中起着很大的作用。不过它们在许多方面是偶然的、混乱的、不系统的。它们不能为艺术或科学的目的服务，因为这些社会脑力劳动的专业化领域制定出与它们要解决的任务性质相适应的特殊表象。例如，科学意识在现

有材料的基础上形成有关那些尚未被观察到的或那些不可能直接观察的现象的表象，重拟遥远过去的景象，预示未来的事件，提出关于那些可用人工方法制造的现象的假说。所有设计师的构思和技术规划也都是以科学表象的形式形成的。科学表象中排除了人对这些事物、过程、情态所持的态度。而且更为常见的这种表象只是客体的略图，其中揭示了最重要的和必需的（为认识或设计它们之用）特征。在这里，生动现实界的实在丰富的感性在许多方面丢失了。所以，不仅日常的表象，就连科学的表象也不能服务于艺术的目的。

艺术需要特殊的、现实的艺术表象。它们应具有高水平的概括性，含有对大量事实、关系、广泛社会历史经验的认识结果。它们在现实界中没有直接的类似物，所以它们的形成要有想象力、直觉、逻辑思维——智力的高级创造活动的积极参与。同时艺术表象应保持现实生活的丰富的感性和无比的魅力，对现实界诸现象的反映一定要与人对它们所持的态度联系起来。

我们已经讲过，感情乃是个人态度心理反映的主要形式。借助于概念、判断、推理可断定的只是态度的符号和一般性质。态度也可以模糊地反映在感觉和感知中，不过只限于它引导感觉和感知形成过程的选择性。而具有全部细微差别的态度的内容，态度流动、变化、与其它态度冲突的内容，它对我们行为刺激和引导的那种影响的内容只反映在感情的形式中。在我们每一个人的心理活动中，我们的态度都是作为我的感受、情绪、情感而出现的，而要把具有真正内容和效用的同样态度传递给另一个人，就得在他的心理上激发起类似的感受、情绪、情感。至于对这些态度的客体以及

对这些态度显现条件的整体反映，就是感知的事了。

所以，在艺术表象中，至少要有两个方面：实物方面——与感知相似的、那些作为人态度客体和显现条件的现实界诸现象的形象；感情方面——这些态度用特殊艺术感情的反映。

艺术感情在艺术形象中占有重要地位。作者建立的艺术感情是他构建概括的现实界表象中的方向标记。作者用艺术感情评价生活现象、以及对这些现象的不同态度，力求使其作品的需求者接受这些“评价的评价”，作者就应创造出有效的手段，通过暗示的途径把艺术感情传递给他们。所以，这些感情进入了艺术形象的认识方面和评价方面。这些感情参加这些形象中所反映的那一生活材料与艺术作品精神实践影响规划的综合，这些感情在这一规划的实现中起主导作用，引起独特的精神高潮……

艺术表象中的现实界诸现象　我们曾着重指出，艺术反映现实界一定要与人对现实界的态度联系起来，而人的态度的客体和显现条件可以是十分具体的，也可以是极度概括的（这是音乐的特点）。所以，艺术作品的实物方面具有不同的性质。

在一些情况下，它是直观的、容量大的、自然界具体现象的、历史事件的、确实情态的形象。例如，在影片《列宁在十月》、《列宁在1918年》、《夏伯阳》、《一个士兵的传说》、《白俄罗斯车站》、《一个人的遭遇》中，在A．托尔斯泰、法捷耶夫、富尔曼诺夫、绥拉菲莫维奇、肖洛霍夫、西蒙诺夫等人的长篇和中篇小说中就符合历史真实

地再现了十月革命和伟大卫国战争的人物和事件。

在萨弗拉索夫、华西里耶夫、列维坦、尼斯基及其它许多绘画家的画布上，以丰富具体的感性和独特的美再现了俄罗斯的自然景色。契诃夫和巴别尔短篇小说、俄罗斯巡回展览派艺术家的画、莫斯科艺术剧院的演出充满了对日常生活的真切描画。不过在所有这些情况下，艺术家在详细准确塑造生活的现象时，还以深刻概括的人的态度、以某些层次的态度的社会历史经验充实了我们。因此，它们在另种情态下，在另种历史条件下，也会帮助大量人形成他们对世界和对自己的态度。

可是有的时候，艺术家创造出远离实在事实的物和事件的表象，这并不是因为他们想脱离现实世界，恰恰相反，而是为了揭露或更清楚地说明，或着重指出人的态度的某些重要方面，更深刻地领会其实质，作出正确而详实的评价。在这种情况下，甚至幻想的表象也会成为深刻现实主义的表现。对此我们曾提到过歌德的《浮士德》和果戈里的《鼻子》。还有柴科夫斯基的《天鹅湖》、布尔加科夫的《大师与玛格丽塔》以及许多其它作品，它们都是通过这种途径揭示了复杂而多样的人的态度，总结了这些态度的经验。

在上述两种情况下，人态度显现的客体和条件都是具体的。而当艺术家极度概括地表现这一客体和这些条件的时候，人态度的感情方面，亦即对态度自身的反映，就成了他们形成现实界观念的主要内容。实物方面在这里仿佛“被取消”了，但它一定包含在现实主义艺术的艺术表象之中。因为现实主义艺术力求认识和评价现实的人对现实、对世界所采取的现实态度。现实主义艺术集中揭示态度的共同重要特

征，不是脱离生活，这样做的目的是为了更深刻反映生活。例如，在伟大作曲家的无标题作品中，陈述了人态度的极微细的差别和变化，而人态度所面对的现实界的多种多样现象则处于“被取消”的浓缩状态中，没有现实界的现象，人的态度既不能形成，也不能发展。

应该说，表象是心理反映的唯一形式，这种形式可在不可分割的统一中既表达客观世界，也表达人们对客观世界所持的各个层次和各种容量的态度。艺术创造了广泛多样的表象，以满足所有的艺术种类和体裁。

表象还有一个显著的、艺术必不可缺的特点。表象不是静止的，而是动态的、流动的、多变的形象。表象的形成乃是一种特殊的自我充实的过程。表象在其主要特点形成之后，便使心理活动活跃起来，首先是调动心理所积累的联想，仿佛吸收了这些联想，得到新特点的充实。这种经过充实的表象能够调动更深刻的心理蕴藏，以便把这些蕴藏加以创造性地变型，纳入表象的结构，获得新而又新的内容。这种能力为艺术广泛利用。

在音乐、电影、戏剧等等过程性的作品中，这种能力的效用十分明显。这类作品把我们积极地引入动态发展着的表象的创造性的形成过程中去，与此同时，也就把我们吸引到观察、感受、沉思的洪流中去，而这一洪流又必将我们带到事先规划的结论上去。不过就是绘画、雕塑等静止性的作品也能造成同样的效果。由于观众意识的积极活动，这些一动不动的造型仿佛变活了，产生出流动性的形象，为新而又新的联想层次所充实了的形象。

艺术造成最富有动态的表象，这就使艺术能成功地利用

这些表象，不仅用于反映现实界，而且还用于对人们施加有效的精神实践影响作用。

表象乃是艺术形象所有各个相互辩证联系方面都能得到表现的那种心理活动的唯一形式。

音乐中的艺术形象的特殊性 艺术的动态形象通常是按其稳定的特征来区分的。作品的人物常常是艺术形象的稳定基础。但是，在谈到例如托尔斯泰的长篇小说《安娜·卡列尼娜》中的女主人公或是影片《共产党员》中的华西里·古班诺夫的时候，我们所指的首先不是他们的外貌，而是他们的世界观、性格、行为，亦即他们对周围的人、对所发生的事件、对自己所采取的态度。风景画或是静物画的主要内容也不在于大自然的某一角落的外貌或是人周围实物的外貌，主要内容在于人自身（虽然画上没有他的造型），在于画家用这种体裁造型艺术的特殊手段所揭示的人的态度。

人的态度，在其形成和发展中、在内部斗争和外部冲突中，便构成了音乐形象的主要内容。而这种形象的特殊性就在于：它们照例不是以特定人物的行动或特定实物的造型为依据的。甚至当音乐形象与历史事件有关的时候，历史事件也是取其概括的样式并且不是直接展示，而是要以音乐所表达的对这些事件的态度为中介。而态度则是直接、赤裸裸一目了然的。无论在哪种情况下，对这些事件的态度以及作者对这些事件和态度的评价都是艺术形象的主要内容。不过在文学作品中，是直接描写事件及其参加者的行为、感受和思想，而以这种描写为中介，展示各形象的主要内容。与此相反：在音乐中态度直接出现，而在态度这面镜子中历史事件

得到反映，并且反映的不是历史事件的事实特点和可信的细节，而是概括的样式。因此，态度自身也具有了独特的概括性。

即或音乐采用其它艺术作品构建音乐形象时，情况依然如此。在莎士比亚的悲剧中，罗密欧、朱丽叶及其他角色以他们的谈论和行为展现在读者面前，而通过这些谈论和行为揭示出他们对世界、对他们彼此、对自己的态度。而普罗科菲耶夫创造的还是这些形象，却使我们直接遇上了这些态度。而只有通过这些态度的中介（当欣赏没有舞蹈动作的音乐时），我们才能产生那些行动中的悲剧角色的表象。

我们曾着重指出，在无标题的器乐中，音乐所揭示的态度的客体是概括的，它以"被取消"的样式呈现。在这里，艺术形象的内容就是态度自身。特别是在作品形象结构复杂的情况下，态度自身与音乐主题联系在一起。

的确如此，音乐主题乃是特定态度的载体。音乐主题具有那样的特点，就象文学中的人物一样，这些特点可用作音乐中艺术形象的坚实基础。让我们回想一下，一部作品的整体乃是一个统一的艺术形象，这一形象产生于各复杂作品由于各个形象相互影响和相互渗透的结果中。在音乐中，这种整体形象就是在音乐主题——形象的相互影响和相互渗透中形成的。在最简单的情况下，即当作品构成一个不能划分的形象时，音乐中最小的表现——意义的单位（音调）可以成为这一形象的核心。

艺术作品的精神模型

艺术形象在作 意识中，是以现实界动态表象的形式形 ，要把这些表象体现在艺

术作品中需要一定的时间，甚至许多年。而在这一段的全部时间内艺术家必须把这些表象保持在头脑之中。他还必须在自己的意识中长期固定他打算使自己作品未来听众、读者、观众“养成”的那些艺术感情的表象。柴科夫斯基在一封信中（我们曾提及）愤怒地批评了庸俗之见—— 把创作说成是作曲家一时激动的固定。用这位伟大的音乐家的话说，艺术家所表达的全部情感仿佛都是回顾的，亦即在周密思考和概括这些情感之后才表达的，因此他必须明确地想到这些情感并善于把它们表现在作品中，而不以他自己当时的个人情绪为转移。

艺术家还应想到他打算发起的那种与我们共同创作活动的方向，想到他力求带给我们的那些结论、评价、定势的体系。最后，他还要想到他用以体现自己精神活动综合成果的那一艺术客体。前面我们曾强调指出，一位艺术家已经在他的意识中“看到”和“听到”了仿佛是处在未来作品材料中的有关现实界的表象。大家都知道，不存在没有语言的思维，因为思想在语言中得到它的表现。对于一位艺术家而言，这就是他所采用的艺术语言体系。他是以本门艺术所具有的那些表现生活的特殊手段来认识生活的。

艺术家的意识加工处于各种状态辩证统一中的未来作品的整体形象，亦即作品的精神模型。精神模型是在几种表象（有关现实界的表象，艺术感情的表象，与未来听众、读者、观众共同创作的表象，物质艺术客体的表象）的密切的相互影响和相互渗透中形成的。

上述各表象在作者意识中的形成以及作者构思的物质体现就是艺术创作的实质。

艺术家创作活动的两个方面 现在让我们更详尽地研究一下艺术家创作活动的结构。它明显地分为两个方面。一、这是一项构建未来作品整体的现实界艺术表象和整个精神模型的活动。这一活动可称之为"对外"的方面，因为它针对艺术以外的世界——对世界的认识和评价，对所创作作品精神实践影响的规划设计，亦即艺术"对外"实践活动的参与。二、这是一项用这一或那一材料，借助于这一或那一技术和工艺建造艺术客体的活动。它可称之为"对内"的方面，因为它是在该种艺术中业已形成的通信手段以及对这些手段使用的独特经验的基础上建立的，它用于体现和固定艺术家"对外"活动的成果①。所以，在创作活动的体系中可分为两个相互渗透、相互紧密影响、同时又是特殊的亚体系："对外"亚体系和"对内"亚体系。而且后者为前者服务，服从前者，受前者的决定，尽管后者具有自己发展的相当的独立性，并能对前者产生实质性的影响。

前面我们曾讲过艺术"对外"活动（认识、评价和"规划设计"活动）的结构和特点。现在我们详尽地研究一下艺术"对内"活动的结构。我们发现，它与艺术的通信方面联系着，它的基础和中心环节就是对那种用以建造艺术客体的物理材料的实践活动。

正如任何一种物质实践活动一样，它需要为它服务的精神活动。它需要通晓该种艺术所使用的材料和通信手段，该

---

① 概念"对外"和"对内"当然是假定的，它们指的是艺术家活动的双重基础和双重针对性。

种艺术固有的技巧和工艺，思考对这些材料、手段、技巧和工艺创造性掌握的经验，善于选择该处所需的手段，也就是说，善于在特定的角度评价这些手段。“对内”的实践还需要对艺术家所创造的那一客体，对为此而必需的那一物质活动进行规划设计。不过没有对专业技术技巧的实际掌握，没有不断地精益求精，没有艺术通信手段储备的充实，物质活动是不可能进行的。

在这里，艺术家是与物质对象（实物或过程）打交道，要创作新的（已经是艺术的）客体，他就得改造那些物质对象。精神活动不能创造出物质对象，在这里，它只是为物质活动服务。精神活动是与客观现实打交道，它的成果具有客观现实的样式。艺术家掌握这些成果以便日后用以处理他建造作品的材料。我们看到，这里具有社会实践“实物”方面的全部特征和特点，而这一方面必然要有精细分工的精神活动及其实现的专业化领域。前面我们曾着重指出，艺术活动（指其“对外”方面）具有综合性质。它的所有种类融为一体，它们都是由艺术家本人实现的：他本人从艺术特有的角度认识、评价和规划。而在其“对内”活动中，艺术家则可依靠专家们的指点。

今天已经有了艺术“对内”实践所必需的社会通信活动专门组织，即通过艺术院校网络和实用教学的途径。艺术领域中的专门认识活动得到广泛的发展，形成了艺术史和艺术理论的专业。艺术领域中还有专门的评价——规划活动，需要评论专业。评论家们帮助艺术家，没有他们，现代的专业创作活动是不堪设想的。不过他们所帮助的却是只有艺术家自己一个人才能去完成的东西。这就是“对内”规划活动，

它是精神活动（当艺术家规划艺术客体及其处理的时候），又是物质活动（当他创造这一客体时）。在这里，艺术家把他所利用的教师、史学家、理论家和评论家专业活动的成果与他在“对外”活动中的成果加以综合。

我们讲过，现实界的艺术表象与所创作的作品的形象——规划是同时形成的，它们相互渗透，彼此融合。在反映现实并形成现实形象的时候，艺术家借助于这一或那一技巧等等“看到”或“听到”在这一或那材料中所体现出的形象。他一定以“对内”的形式思考他“对外”活动的成果，而且“对内”的规划设计恰恰是“对外”与“对内”两者在作者意识中结合的环节。在作者的物质活动中，这一结合产生出新的融合物。因为只有在艺术客体的实际建造过程中，艺术形象以及体现这些形象的客体才能完全形成。在这里，艺术家的“对外”和“对内”活动的全部成果彻底结合。

艺术家的劳动乃是其“对外”和“对内”方面的辩证“斗争”

这种结合不是立即发生，也不是和平进行的。艺术学学者的大量研究和艺术大师们的自白证明，各种矛盾因素的辩证统一，在这里是通过它们之间的“斗争”而取得的。在这特殊斗争的过程中，原先在艺术家意识中似乎已经完全成熟了的有关生活内容的表象和作品物质面貌的表象常常发生重大变化。艺术家精神和物质的全部努力在已完成作品的所有因素的不可分割的融合中得到最终的体现。在音乐中，这种“斗争”不仅伴随着作曲家的创造，而且还伴随着表演者的创造。表演者的每一行动都要“斗争”。它还有机地进入艺术各种领域的创造过程。而每一领域中艺术

家活动的两个方面的关系都有一系列重要特点。

不过作品自身“对外”活动的主要部分还在后头。它在听众、观众、读者积极创造性感知作品进程中所发生的那一对多数人施加的精神实践影响之中。我们在下一章里专门讨论这一重要过程。

第十一章
艺术作品的内容与形式

〔苏〕拉波泡沦尔特

上一章中我们讲述了艺术作品的构建。现在它已完成，取得了图画、雕塑、发出响声的乐曲等等的完成了的样式。"内容"和"形式"范畴便是用于这种具有完成样式的作品，这两个范畴也包括了处于辩证统一中的两个相互渗透的方面。

内容与形式乃是哲学范畴。艺术内容和艺术形式的概念

按苏联《哲学百科全书》的定义，"形式与内容是哲学范畴，在其相互联系中，内容作为整体的决定一方，它是对象各部分（因素）的、各部分之间的以及与其它对象之间相互作用的总和，而形式则是内容的内部组织……在形式与内容的相互关系中，内容是整体的活跃的、动态的一方，而形式则尽包对象的稳定联系的体系"①。这一定义适用于意识之外并且不依赖意识而存在的现实界对象。而艺术属于社

① 《哲学百科全书》，第5卷，莫斯科，1970年版，第383页。

会意识领域，在艺术作品中体现的是对内容与形式处于统一中的现实界这些或那些方面进行认识和评价的结果。虽然艺术作品也是某一对象，它的内容却不能归结为物质因素的总和，它的形式也不能归结为这些因素的组织和它们之间的稳固联系。艺术作品的内容融化在这些因素之中，没有各因素的特殊组织，内容就不能形成。

哲学范畴内容与形式不能用于艺术作品，如果不考虑艺术作品的特殊本质、结构和用途。

艺术内容乃是在物质艺术对象中体现的、作品作者认识和评价现实的结果以及在这些结果基础上对该作品精神实践影响的规划。可见这就是生活内容，是艺术家从周围现实中提取的，在这一内容中凝聚了许多人的经验，表达了社会利益和需求，它的目的是完成社会任务。

艺术形式乃是这一生活内容的以及使艺术内容得到物质体现的那些艺术作品表现——意义成分的组织。

没有这种双重组织，生活内容便不可能成为艺术内容，亦即不可能进入艺术作品，可见，在艺术形式之外不可能有艺术内容。作者不能把任何东西放进他作品的内容中去，如果他没有为此找到相应的形式，而形式的任何一个变化必然影响到内容。例如，一位演奏者，当他以自己的方式使作曲家创造的音乐作品的形式具象化的时候，他就取得了对作品内容进行独特解释的可能性。内容的双重组织在形式所组织的那一东西之外也是不可思议的。艺术形式的存在只限于它为艺术内容的表现和物质体现服务。在艺术的历史发展的实践中形成了多种多样手段和结构的大量储备，其中特别是形式，可用于建造艺术作品。不过，形式绝不能归结为它自已

的这样或那样的成分，因为形式乃是内容的整体的（而且是双重的）组织。所以，没有内容，在与内容紧密辩证的相互影响之外，就没有，也不可能有形式。

艺术内容的三个方面　在艺术作品的内容中，可分为三个相互联系着的方面：实物方面，感情方面和思想方面。构成第一个方面的，是现实界的诸现象，它们以不同的概括程度得到艺术形象的反映和物质艺术客体的体现。感情的内容则包括相应表现的对这些现象的态度以及作品提示给其听众、读者和观众的那些“评价的评价”。构成思想内容的，是对这些现象和评价相应的思索以及最终结论和定势（这些是在积极创造性感知作品的进程中作品整体影响的结果）。这三个方面密切联系，彼此相互影响。

实物内容之中已经隐含有感情的内容。甚至艺术中（例如，艺术摄影或历史纪实画面上）极端具体的造型也是一定富有表现力的，也就是说在感情上是饱满的。而感情内容之中也带有实物的内容。即或是人态度的最“纯”的表现（例如，在非造型的图案装饰中或是器乐曲中）也提供这些态度的生活指向、这些态度的生活客体，尽管是以极度概括样式。感情内容也同样有机地进入思想内容。作品就其展示的现象以及对现象的态度而提示的感受，也融进对这些现象和态度的深思，而针对作品实物内容和感情内容所提示的评价和定势则融进最终的思想结论和定势（这些已超出作品内容的范围，面向听众、读者、观众的生活环境和自身）。

反向影响也是同样有机的。作品的思想中隐含着感情的种籽，因为在艺术中，思想不仅反映现实界诸现的本质、

对这些现象所持态度的本质，而且也包含对它们的感情评价。思想必然把所反映的现象和态度的被揭示出来的意义转化为个性意义的体系。所以绝非偶然，许多理论家和艺术创作者都强调指出，真正艺术的感情是永远“智慧的感情”，而思想是永远“被感觉到的思想”。马雅可夫斯基就是这样把艺术所激发的思想称之为“被感觉到的思想”。艺术唤起“智慧的”（即艺术的）感情的卓越能力，也可使艺术表达“被感觉到的思想”，把我们引向对生活的沉思，得出最重要的思想结论和定势。而作品的思想方向性又决定作品的感情方面的性质。作品的总的思想感情内容不仅出自实物的内容，而且还规划实物内容的主要特点，并渗透到这一内容中。艺术内容的三个方面相互渗透得如此深入，以致它们在一定的意义上甚至是在相互调换位置。它们的辩证统一可转化为辩证的同一。

不过也常遇到一些作品（特别是在造型艺术中），它们的内容只有实物方面。它们只是报道现实界的某些现象，不做评价，也不激发感受和沉思。这类作品通常称之为自然主义的作品。它们与那些用于科研和教育目的的实物模型化的一般模塑品相差无几，实质上，它们是艺术范围以外的东西。庸俗的作品同样不能引起严肃的沉思，不能得出深刻的思想结论，尽管它们有一定的实物内容和感情内容。此类作品缺少内容的最重要的一面——思想方面。某些反动理论学派把艺术无思想性奉为原则。艺术作品中缺乏深刻而又进步的思想，实质上就是已经有了某种思想，只不过是反动思想。无思想的艺术成了“社会梦”的武器，把艺术用于反动目的，这点我们已经讲过。

真正艺术作品的必备质量就是它的深刻而真实的内容，在这一内容里实物的、感情的和思想的方面处于有机的相互渗透和相互充实之中。

可是这样的作品并不是那么轻易地把它的内容“和盘托出”的。修养较差或是不够主动的听众、观众、读者常常只是得到内容的实物部分，也就是说在宝库的门外止步了。也常有这样的情况：他在掌握了实物的和感情的内容之后，却没有深入到作品的思想内容中去。可是也有那样的时候，就是我们领悟了全部整体内容，我们还是能在这内容中一遍又一遍地发现新而又新的宝藏。优秀的艺术作品，就其感情内容和思想内容而言，是取之不尽的，这是因为这一内容激发了它的听众、读者、观众的特别强烈的共同创作，调动了他们不断更新的生活经验。

音乐作品内容的特点 在音乐作品的内容中，包括了上面我们讲的全部处于辩证统一中的三个方面。但每一方面都有其各自的特点。现在我们就研究它们，作为例子，我们把音乐与绘画和散文加以比较。

处于任何一部艺术作品内容中心的，都是经过艺术家认识和评价的人们对现实界以及对自己的态度。在绘画和散文中以反映对具体事实、人物和事件的态度为主，而且是以自然和社会生活的具体情态来反映。所以这些作品内容的实物方面最有具体确定性，现实的或虚构得与现实相似的现象常常刻画得淋漓尽致，具有特性空前绝后的样式和充实的直接感。正如我们多次着重指出的那样，音乐趋向认识和评价态度，而态度的客体和显现条件很广，甚至还极度概括。因

此，音乐作品内容的实物方面没有那样的具体性和事实的可靠性，没有那种可见到的自然现象的和人外貌的美，也没有绘画特别鲜明再现的和文学天才文字描写中所保存的自然现象和人外貌的美的实充塑造。不过由于它的概括性，音乐内容的实物方面获得了大量潜在的生活情态和生活客体，而音乐再现的人的态度便可在这样的生活情态下显现并指向这样的生活客体。

有时音乐即便没有词或舞台和银幕剧情的协助，也能只用器乐手段“描画”出实物世界感性充实的确定特征。例如，舒曼的《联欢节》或是德彪西《夜曲》中的《云雾》和《节日》，穆索尔斯基的《展览会中的图画》或是里姆斯基——科萨科夫的《雪赫拉扎达》……在回答“音乐能否成为时代、事件和社会文化状态的回声”这一问题时，安东·鲁宾什坦说：“我确信，音乐能做得维妙维肖，在音乐中甚至能辨认出作者时代的服装样式，更不待说‘Zopf’e’（发辫）这个一定时期艺术的特征了。不过这一切都是在音乐变成独立语言之后，而不仅是词的解说者，也就是说，是随着器乐的繁荣而开始的”①。

不过音乐的力量毕竟不在这些细节上。还是在这个《关于音乐的谈话》中，鲁宾什坦在回答“贝多芬的音乐是不是法国革命的回响”这一问题时说：“自然不是断头台的回响，但无论如何它是这一伟大戏剧的回声，它不是用音乐谱写的历史，而是那个称之为‘自由、平等、博爱’的悲剧的音乐回声”②。在音乐作品的内容中，突出到首位的是感情

① 鲁宾什坦：《音乐及其代表者》，莫斯科，1921年，第5页。

② 同前，第18页。

方面。音乐拥有最广泛、最丰富的手段，对这一方面做出鲜明、详尽、印象深刻的表现。

但这并不是说，如艺术理论家常常断言的那样：感情方面是音乐内容主要的或基本的方面。更有甚者，他们错误地认为，音乐作品的内容似乎就是感情的自身。感情只不过是反映现实的一种特殊形式。用以编写科学著作的那些概念并不是那部著作的内容，它的内容是那些概念所反映的现实界事实的本质。音乐的内容乃是现实界的诸现象以及人们对它们所持的态度，而绝不是情感和感受的自身。在这些情感和感受中反映的是生活现象（虽然是以"被取消"的、概括的样式）和人们对这些现象所持的态度，还有对这些现象和态度的评价。

感情的方面进入所有艺术作品的内容，无一例外，它不仅是内容必备的，而且是十分重要的一个部分。然而在绘画中，尤其是在文学中，感情方面通常是以间接方式表现出来的，亦即通过具体事实、事件、情态的展示。而在音乐中，感情的传递无须这样的展示，在感情的产生、发展、冲突和转化中直接反映出态度。感情方面不可能是音乐作品内容唯一的一个方面，甚至也不可能是它最重要的一个方面。在作品内容中，感情方面的作用可能大一些或是小一些，这取决于音乐艺术这一或那一变体（或体裁）的具体功能。原则上讲，音乐和其它任何一种艺术一样，归根到底是要达到深刻的思想影响。

借助于口头语言而体现出来的逻辑概念乃是表达社会思想的最明晰的形式。因此，文学和其它使用语言的艺术（戏剧、电影、电视等等）可以用语言概念直接表达它们的思

想。然而对于“无语言”的艺术，其中包括音乐，却是此路不通。这是否意味着音乐就没有思想内容了呢？绝对不是！

音乐拥有极完美的手段，以精确地组织音乐能够广泛引起的那些情绪、感受和情感，并在那些情绪、感受和情感中反映出特定时代的、社会阶层的、特定类型人所特有的最复杂的人的态度。音乐还运用有效的手段，以造成这些感情冲动的合乎逻辑发展的洪流，庄严地引导听众去认识这些态度、态度的流动、态度的变化和态度的经验，激发起对人、对社会、对时代、对世界命运等等的深思。阿萨菲耶夫有充分的依据把交响乐（交响乐中拥有十分完美的描述手段）作曲家比做“建造世界观体系的哲学家”，他还谈到“乐思在把‘未加工的事实’（感情的现实）变成合乎逻辑、发展着的音响织体时所创造的”那些“智力的价值”①。他把“从生活所提供的和被情感体验的冲动向世界观、向认清现象”的运动称之为“最有价值的路程”，苏联杰出的交响乐大师米亚斯科夫斯基就是走的这条路，它也是“所有伟大交响乐思想家”②的共同之路。

然而可与对宇宙的哲学认识相媲美的音乐的最大“智力的价值”，并不是以哲学和科学特有的逻辑判断和推理的形式出现的，而是近似于别林斯基所说的诗意的思想，这些思想用三段论法的语言是说不清的，它们是作品整个艺术织体产生的，内中必然含有激情。

阿萨菲耶夫在分析最伟大作曲家——思想家贝多芬内容

① 阿萨菲耶夫：《米亚斯科夫斯基的奏鸣曲》，载于阿萨菲耶夫的《评论文集》，莫斯科——列宁格勒，1967年版，第224页。

② 同上，第231页。

最深刻的作品时，所讲的正是这种激情，正是这种诗意的思想。他在贝多芬的最后几部弦乐四重奏中，公正地看到了“生活哲学的最有原则性的几页”、“对人和人类的高瞻远瞩的严峻而明确的思索”①。涅高兹研究肖斯塔科维奇第五交响曲的思想财富时，在这部交响曲中发现了一篇故事，讲的是“新的人性，力求……征服分裂、怀疑、踌躇，力求在全新的基础上把古典精神的明确和严整归还给世界”②。

不过我们看到，音乐进入生活的范围最广，但并不都是追求智力的高度。“在任何时代、任何国度里，音乐文化和音乐创作（从纵向看）都暴露出一系列相互转化的层次——从直接的感情原料到智力复杂的原料”③。然而即或是在最高层次的顶峰，音乐作品的内容也不是直接表达的，而是用间接方式——通过合乎逻辑组织的听众的情绪、感受、情感的洪流，并且不是以语言概念的三段论法的形式，而是以诗意的思想、“被感觉到的思想”和诗意的激情（思想结论）的形式出现的。作品就是要引出这一思想结论，把它固定在听众本人对世界和对自己的态度中。

不仅音乐，所有其它艺术（其中也包括文学）的主要思想财富都不是直接，而是间接表达的。就是在文学中，除了语言概念表达的思想之外，我们还发现“被感觉到的思想”、诗意的思想和诗意的激情，而这些都是在文学形象发

---

① 阿萨菲耶夫：《贝多芬》，同前书，第34页。

② 涅高兹：《思索、回忆、日记。文选，家书》，莫斯科、1975年版，第186页。

③ 阿萨菲耶夫：《贝多芬》，同前书，第225页。

展进程中，在文学所激发的观察、感受和思索的整个洪流中（亦即在内容的实物方面和感情方面的参与之下）形成的。

在音乐学的著作中，常常引用一句格言："音乐始于语言终止之处"。人们还常常把音乐内容不能用概念形式表达称之为音乐的主要特点之一。其实这也不完全正确。任何艺术内容，包括文学内容，都是不能用概念表达的。内容的特殊形式（艺术形象）不在抽象逻辑结构中，而是在独特的表象中。音乐表象有不少特点。然而"不可描述性"并不只是音乐表象的，而且也是所有其它艺术表象的特点。

夸大音乐内容特殊性，在科学角度上是站不住脚的，也是反动的，因为这种夸大是为那些企图剥夺音乐与生活联系的美学观念和形式主义音乐流派服务的，从而使音乐贫乏，威胁到音乐作为一种艺术的存在。当然，缩小这种特殊性也是不能容许的，因为这样会妨碍正确理解音乐的本质和音乐作品的特点。

艺术作品的"内在"形式和"外在"形式

现在我们分析艺术形式。我们曾指出，这是一个双重组织：生活内容和用以体现和传递这一内容的艺术实物的物质成分。前者是"内在"形式，后者是"外在"形式。

"内在"形式就是进入该作品内容的生活材料的组织。属于这一组织的有生活素材布局提要，这一素材的"全程行动"，每一形象的运动提要，每一部分的构建方式，各部分之间的关系等等。例如，电影、戏剧、文学、"情节"体裁的绘画之中的情节提要、不同情节的"转折"、情节的构造等等，而在音乐中则是主题的发展、形象的特殊戏剧结构，

每一形象的构建。在每一种艺术中，都有历史上形成和充实起来的组织生活素材的独特方法和手段，甚至还有稳固的结构，例如，文学里的情节公式或是音乐中的戏剧化结构的公式。

构成“外在”形式的是作品素材表现——意义成分之间的稳定联系，这种联系起特殊符号的作用，用于体现和传递艺术形象。我们曾指出，艺术客体的全部材料的构成会对这些符号的性质，甚至对这些符号所表达的内容产生一定的影响①。例如，现在已肯定了心理生理的和意想性运动的感情效果的存在。现在已经清楚了，声与光的环境会对人产生直接心理生理的影响，亦即引起或多或少明显的（虽然肤浅的）感情状态。这种状态的产生，还由于听觉的和视觉的感知伴随着运动系统的运动（例如，当我们听音乐时，我们会身不由己地随着音乐而拉紧声带，常常会随着打拍子，使相应的肌肉紧张起来，等等），而这些运动又与特定的（虽然也是肤浅的）感情联系着。在音乐中，这两种效果，尤其第一种效果，十分强烈。因此才可能产生那种主要是利用心理生理影响而构建的作品。正如阿萨菲耶夫所说，这种作品是音乐发展低级阶段特有的，或者如卢那察尔斯基所言，是那种界于“从兴奋剂到麻醉剂或从麻醉剂到兴奋剂之间”的音乐特有的，他指的是现代“生理”音乐，它使听众逃避社会

① 后面的论述不涉及文学。文学的物质成分是纸上印刷的文字图形，而这些图形的组织以及这些图形自身绝不能归结为文学作品的艺术结构。这个艺术结构是在语言符号意义的组织中展现的，物质成分（纸上的文字符号）只是提供意义。这一独特结构的构造和功能的机制要专门研究，这已超出本书的范围。

问题、沉醉于蒙昧无知的、有时强烈刺激的感受中。

就是在真正的艺术中，心理生理效果和意想运动的效果也有一定的作用，因为与它们联系着的肤浅感情可用做艺术影响自身成功的背景。所以，乐声流动的整个声响组织或是一幅画的整个光学上的组织都进入它们的“外在”艺术形式。由于整个声响的或光学上的效果还取决于艺术客体的不被感知的部分，所以那一部分的结构对艺术而言也并非无足轻重。

观众看不到盖在一层油色后面的底布，可是这一底布的物质结构以及上面涂的底色会影响到视觉效果。油色是透光的，一缕光线穿过它们，从底布反射回来，在归途中染上了颜色，只是在这之后才到达观众。在听音乐时，我们捕捉不到那些频率最低和最高的声响的振动，可是它们却影响到被我们听觉感知的那些声音的性质。“外在”艺术形式吸收了艺术客体在艺术上积极的全部物质组成成分之间的物质联系，亦即这样或那样影响到该客体所造成的视觉效果、听觉效果或视听效果的那些物质成分之间的联系。艺术形式在这一范围内是与艺术客体的物质形式（当然也与物质内容）联系着的。

艺术作品的“外在”与“内在”形式之间是如此紧密联系着，以致有时它们是分不开的。当然，起主要作用的是“内在”形式，因为它组织作品的生活内容和形象的织体。然而在艺术客体中，除了材料成分和它们之间的联系之外，别无它物。“内在”形式与它所组织的生活内容一道只有在“外在”形所组织的材料成分中才获得了自身。与此同时，正是生活内容的组织（亦即“内在”形式）决定艺术客

体材料成分的组织，决定其建造技巧和工艺的特点，决定其“外在”形式。与此相应，“内在”和“外在”形式的结构也是相互联系的，它们也进入该种艺术的武器库。

艺术作品的整体形式 “内在”与“外在”形式的融合就是艺术作品的整体形式。它和作品的内容一样，是唯一无二的，它是“内在”联系与“外在”联系的独一无二的总和，是这些联系在艺术作品整体组织中独一无二的结合。

然而正如我们前面曾着重指出的那样，每一种艺术都拥有形式的稳定成分（艺术手段）的武器库。它成了所有艺术家的财富。它世代相传，不掌握它便不能从事该种艺术的创作。它的充实乃是艺术发展的必备条件。历史上还形成了稳定的形式构成原则，亦即从这一武器库中选择稳定成分的原则，以及为了表现内容的目的把这些成分组织到作品整体形式中去的原则。这类原则与艺术语言和艺术思维的特定历史体系紧密联系着，它们被用到许多艺术家和艺术流派的创作实践中去。所以，在不同作者的大量作品的形式中有共同特征。

不过每一个形式毕竟还是独一无二的。它之所以是独一无二的，并不仅是因为它必然有独自的特点。它的稳定成分的结合，尤其是这些成分的组织都是空前绝后的。每一部作品的整体形式都是在该种艺术所有作品共同的、历史上形成的那一武器库的基础上构建的，它的构建也是空前绝后的创造活动。而这一活动并不局限于形式的构建，因为形式并不是最后目的，它只不过是组织内容的一个手段。在这一组织的进程中确定了内容的自身，而它获得了相应的整体形式。

音乐作品形式的特殊性　在音乐中，“内在”形式与“外在”形式相互渗透得非常深入而又有机。在绘画中，生活现象、事件通常是直接出现，具象，这一具体材料的组织也是直观的。不仅如此，在它的背后仿佛还隐藏着底布的物质组织。所以在这里可能产生错觉——把处于内容与形式统一中的生活直接移植到艺术中去。当然，实际上在“内在”（与生活相似的）形式中所组织的内容，没“外在”（绘画特有的）形式，便不可能在作品中得到体现。但必须经过特别的分析才能阐明这个“外在”形式并揭示出它与“内在”形式最密切的联系。在音乐中可能产生相反的错觉。

音乐中反映具体生活素材的复杂间接性决定了“内在”形式的一定隐蔽性。它仿佛溶解在“外在”形式之中。下一章中我们再详尽讲述音乐这一典型现象的原因。我们暂且指出，这一现象被形式主义理论家们广泛运用，力求说明音乐中除了那些组织音响的特殊音乐形式之外一无所有。这样一来，“内在”形象的隐蔽性便被当作没有生活内容了。揭示音乐作品“外在”与“内在”形式之间的联系，揭示生活内容与整体形式之间的联系乃是对这一作品进行成功分析的必备条件。

指出下一点亦很重要。在音乐中，建造“外在”形式的方法和手段的发展、形式类型和个别结构的发展，具有十分广泛的独立性。它们与音乐所掌握的那一生活内容变化的联系是复杂间接的。所以产生了它们完全自主的错觉。而加强了这种自主的，还因为音乐中音响洪流的独特组织逻辑具有决定性的意义，这要求对洪流的构造认真研究。所以，卢那

察尔斯基说，音乐创作有两个方面：直觉的生活内容构思和这一构思在独特建筑活动进程中的体现。后者可能遮蔽前者，这样，“外在”形式独立的错觉便会加强。

一位音乐家的修养，他艺术技巧的成长，不掌握音乐形式日益广泛的稳定成分、方法、手段以及建造形式的经验，是不可思议的。而这一过程同样具有相对的独立性。因为任何一种方法、成分、手段离开整体形式则只具备潜在内容的可能性。在音乐作品构建过程中，在对业已建成的整体形式的分析中，我们就不能，也不应该离弃形式所表现的那一内容，也就是说，不要忽略形式的每一成分在这一表现中所起的作用。无论其中的哪一个成分，离开它的内容负荷，都不可能被顺利的运用和理解。

艺术作品中的内容与形式的相互关系

我们曾着重指出，艺术作品的形式与内容不可能分别存在，他们处于最紧密的统一中。然而这是辩证的统一，它的先决条件是：内容与形式的复杂的相互关系、辩证的“斗争”，以及它们之间的特殊矛盾。不过，这种矛盾，这一斗争并非针对已完成的作品，而是针对作品的建造过程。

还是在构思的成熟过程中，艺术家就已经在用他思维的目光或是思维的听觉在艺术形式中“看到”或“听到”他所领悟的生活内容。他在有意识地或下意识地寻找可表现这一内容的准确的整体形式。在作品建造过程中，构思及其实现之间必然产生矛盾，内容与形式之间也要确立特定的相互关系。

如果艺术家找到的和建造的形式符合构思的生活内容，

那么这一生活内容也就成了作品的内容。在这种情况下，可以说它们之间相适应。如果没有这种相适应，也就是说，艺术家建造的形式不符合构思的内容，这一生活内容就没有在作品中得到表现，即或是最轰动一时的主题和重要的生活素材也无济于事。如果没有找到所需的形式，作品的真实内容就会显得苍白无力，甚至歪曲。

在一位艺术家心中没有对生活的严峻观察和深刻思想，而又企图凭借本门艺术形式手段的高超运用来弥补这一缺陷的时候，形式与内容之间便产生不协调。

在这种情况下，即或技巧水平很高，这部作品无论是就其内容还是就其形式而言都不可能是完美的，因为作品的价值是在这两方面的统一中出现的。如果整体形式为深刻内容的表现服务，它就完美。当然，也常有另种情况，简陋的构思体现在同样简陋的形式中。自然，它们的“相适应”不会给作品带来艺术价值。

综上所述，内容方面在艺术作品建造过程中起主导作用，而形式方面服从它，由它规定。马列主义美学的这一重要原则不应理解为：作品的内容和艺术家在内容方面的活动比作品的形式和艺术家在形式方面的活动重要，因为只有在两者的和谐统一中才能产生有充分价值的作品。内容重于形式，这意味着内容本身含有解决特定思想艺术任务的可能性，而形式则是实现这一可能性。因此它必须符合内容的性质，为内容服务。建造整体形式的全过程就是从该种艺术武器库中选择它所需的成分，探索新的成分，选择和运用这些或那些方法和手段，艺术家的技术工艺活动，这一全过程从始至终必须服从艺术家所领悟的生活素材的体现，服从这一

生活素材的组织，这一组织可保障艺术家规划的作品精神实践影响作用的完成。这就是创造有充分价值的艺术作品的必备条件。

艺术发展历史进程中的内容与形式的辩证关系 艺术在其历史发展进程中，遇到了必须解决的新的社会任务：认识新的生活素材，思考人们态度的新经验，等等。艺术的形式武器库无论多么丰富，终究还是不够用。无论是对“内在”形式还是对“外在”形式而言，都必须改进现有的和创造新的方法、手段和结构。这推动了探索活动，它和任何一种实验一样，必然要交“学费”，不仅有成就而且也有损失。在这里就已经蕴含了曲解艺术中形式实验活动的可能性，这已被现代资产阶级美学广泛利用。

然而形式个别成分的充实，迟早会显得是削足适履。形式构成的原则以及整个艺术思维和艺术语言的体系都必须更换。它们的更换乃是艺术发展中的质的飞跃。和任何一种辩证的飞跃一样，它充满了尖锐的冲突。常常在革命性变革的幌子下贩卖假革新，而在新体系的名目下偷运死板公式。这一飞跃的复杂性还与下述情况有关。

艺术离开稳固的语言和思维体系便不能发挥职能。掌握了这一体系，艺术家就能陈述他的思想，而其作品的需求者就有可能与艺术家交流，并从这一接触中得到欢乐。而向新体系的过渡则要求摧毁这个此前是必需的保守状态，因此也就产生了不少戏剧性的情态。只有历经有时漫长的，但始终激烈斗争的路程，历史所需的、新的艺术体系才取得胜利，在社会生活中确立，使其艺术能够朝气蓬勃地认识新层次的

生活材料，解决新的思想艺术课题。

艺术体系的更替，正如任何其它辩证的飞跃一样，不仅要粉碎旧的建立新的，而且还要保留过去一切有生命力的东西。无论什么东西永远都不会从艺术的武器库中失落。在新体系的基础上，对旧的方法、手段和结构进行重新思考，使它们获得新生。

可是生活永远不会止步不前，或迟或早生活的新需求和新材料与现有的形式可能性发生矛盾。克服这一矛盾，导致艺术创作发展中新的质的飞跃。

内容与形式的辩证关系乃是艺术的内在动力，是艺术不断发展的内在源泉，而在艺术历史进程中的内容性与形式性的相互关系上，重要地位属于前者。

艺术中的形式主义及其反动本质　形式主义就是肯定每一部作品中以及艺术历史进程中的形式重于内容。形式主义还发展到完全否定内容，在作品中只看到形式，而在艺术历史进程中则只看到艺术形式可能性的发展，既不依赖任何生活内容，也不依赖现实生活。

十九世纪末和二十世纪在资产阶级艺术中得到广泛流行的形式主义的理论依据，首先是“为艺术而艺术”的原则。既然艺术与社会的现实生活绝无联系，也没有任何非艺术的目的，那么艺术也就可以没有生活内容，而艺术作品也就只有形式了。

还有许多其它唯心主义流派把形式绝对化。我们以现象美学为例。它不否认艺术的内容性，但它不在现实生活中，而是在纯意识的精神产物中，在“精神强化的客体”中寻找

这一内容。然而这一客体无影无踪！正如恩格斯在谈到黑格尔的绝对精神时所说的，对此绝对无可奉告……所以艺术的唯一实在性就是艺术作品的“外在”形式了。现象学者把作品的分析归结为对这一形式的分析，把作品的价值与形式的完美联系起来。

形式主义使艺术脱离对生活的深刻艺术认识。形式主义作品提供肤浅的、常常是方向反动的内容，再不就是任意的、本质非艺术的构成物。

不过形式主义离艺术形式卓有成效的发展也相距甚远。通常，形式主义流派是靠个别方法、手段、结构的绝对化而建立起来的，它们轻视最主要的东西——创造性的整体形式的构建，当然，这只有与作品内容的统一中才可能。形式主义就是用形式个别成分的教条化偷换艺术形式的创造性发展。

这种教条化也为另一些传统流派所固有：它们把稳定的方法、手段、结构绝对化，从而导致否弃历史上必需的艺术武器库的改善，放弃艺术所需的实验活动，因而阻碍艺术的发展，妨碍对新的生活材料的艺术领悟。形式主义与这种传统主义稍有区别，虽然它也是高举革新的大旗。然而把新方法、新手段、新结构绝对化（尽管它们含有一定的艺术可能性）也同样是无益的、反动的，正如把习惯了东西教条化是一样的。它们两者都对创作过程冷淡。不过形式主义的本质是以个别方法、手段、结构的新颖以及对艺术中进行实验活动的号召为掩护的。

现实主义艺术固有的真革新与假革新的根本区别在于：对形式主义而言，实验就是目的自身，它们把实验的结果奉

为教条，而现实主义的实验要服从于艺术认识新生活材料的任务，服从于新的社会任务的解决。

在艺术体系的更迭上，也是如此。对形式主义而言，更迭即目的自身，所以形式主义宣告"新"体系的抽象结构，以简单生硬的堆砌偷换创造性的探索。艺术中有生命力的体系是历史形成的，也就是说它们是从艺术历史发展的全部进程中产生的，它们也就是内在统一的组织，它们适应于掌握新的生活材料，适应于解决新的历史条件下艺术所面临的新的社会任务。形式主义在客观上的目的是割断艺术在其历史发展中所必需的继承性，从而加重了建造历史所需的新艺术体系的困难，阻碍艺术中的质变。

反对形式主义的斗争乃是艺术在其内容方面和形式方面的和谐统一中顺利发展的必备条件。

第十二章

创作过程与艺术家的个性

〔保〕科拉洛夫

艺术创作过程的概念。它的结构

我们已经熟悉了艺术作品的结构及其主要特点。我们把作者（个人或集体）对艺术作品的建造称之为艺术创作（或简称之为创作）过程。我们在分析作品结构和艺术家意识活动时，曾谈了这一现象的个别方面。让我们简单回顾一下这些原理，以便对创作过程进行整体研究并阐明其本质。

任何一种活动过程的结构都符合它所建造的客体的结构。这当然也适用于创作过程，因为它的结构符合艺术作品的结构。创作过程包括两个相互联系、相互渗透的方面：一、精神创作方面，目标是对现实界的艺术认识和评价以及对未来作品精神实践影响规划的制定，或者如我们前面曾假定称之的艺术家的“对外”活动，其目的是建造精神的艺术模型；二、物质创作方面，目标是使这一模型客体化，借助于特定

的技术和工艺把它体现在这一或那一物质中，或者如我们前面曾假定称之的艺术家的“对内”活动，其目的是建造物质的艺术客体。这两个方面在不同种类的艺术中以不同的方式交织着，但它们一定出现在创作过程中，一起构成它的内容。

前几章中我们谈到了艺术家“对外”和“对内”活动的结构，认识到它的复杂性和多面性。不过由于它们两者之间最紧密的相互联系，创作过程是作为整体而进行的，它在每一环节中（以明显的或被取消的样式）包括了所有其余的活动。

对创作过程本质理解中的两种倾向

很久以来，美学和艺术学力求洞察创作过程的奥秘，揭示它的本质。在对这一本质的理解中形成了两种主要倾向。

第一种倾向（见于古代唯心主义艺术观念中，后经德国十八世纪“狂飙突进”运动理论家的发展，得到许多现代美学家的附和，尤其是直觉主义哲学拥护者）的基点就是否定一切艺术创作的客观规律。这一派的代表们认为，每一个创作过程都是独一无二的，而作品的建造乃是“水到渠成”的结果。加曼和海尔德尔主张，只有天才创造出真正的艺术作品，他为自己制定独特的法则。而康德写道：“天才怎样制造自己的产品，这甚至不能描述，不能用科学的方法解释”。克罗齐认为创作过程乃是直觉的过程，而直觉乃是心灵的独特显现。现象美学把创作的本质看成对“精神强化客体”的直觉了解，是借助于非创造性的工匠方法和手段在物质客体

中对这一了解结果的表现。虽然汉斯立克给音乐强加了严格的内在规律性，却认为音乐作品的建造过程乃是在可以分析的乐音音响结构中的那个非理性的、直觉的、不容分析的心灵的自我表现。

在这里，艺术家的精神创作活动被视为非理性的，不依照任何客观规律的，直觉的，每次都是独一无二的活动，而物质活动或者被忽视，或者完全失去创造性因素，成为一种依照某些规则的手工活动。

这里可看出创作过程的一系列真正特点，尽管是脱离了它的实在整体性、夸大和绝对化了的。每一创作过程确实是独一无二的，因为每一部作品是独一无二的。

前面（见第十章）我们已经讲过直觉在艺术表象形成中的首要作用以及它在艺术家物质活动中的特殊地位。这一事实是十分明显的：创作要求动员各水平的（意识的和下意识的）心理活动，没有后者艺术家的成功的活动是不可能的，正如没有前者一样 。

虽然每一部作品都是独一无二的，但它们也有不少由艺术及其主要社会功能共同本质所决定的共同特征。同样，尽管每一创作过程都有空前绝后的特性，但它们都固有某些共同的特点，所以，也有共同的规律。这些规律甚为复杂，其中许多因素至今尚未研究到，不过原则上，它们和其它任何客观规律一样，都是可以认识的……

对创作过程本质理解中的第二种倾向就是探索这些共同的特点，揭示这些规律。这种倾向是许多唯物主义艺术观念的特征。马列主义美学也是在这个方向上活动的。

创作过程的客观与主观的制约性

创作过程虽然是独一无二的，却受到客观形成的外在因素的制约。这表现在：一、创作的产品（艺术作品）的用途是在社会上发挥功能，所以，它们必须符合艺术的社会职能，符合社会对艺术提出的独特要求，符合公众艺术发展的水平，符合他们艺术需求的性质等等；二、艺术家的活动不可能不依赖创作的社会历史经验，也不可能不依赖业已形成的艺术技巧和工艺，所以这一活动必须符合业已成熟的艺术内在发展的需求；三、创作活动乃是特殊的心理活动，有它独具的心理学、生理学等等的规律。

所有这些因素都要经过艺术家个人特点（他自己的经验，他的才能和个性的特点）三棱镜的折射。这些主观因素也同样制约着创作过程，使该作者对他作品的创作活动具有相似的特征。

现代心理学把创作（或启发）的心理活动纳入最高水平（思维）的心理活动，它被视为对每次都特别新的任务的提出和解决。

受到上述客观和主观因素制约的创作过程也就是对新的艺术任务的提出和解决。在这个意义上，创作过程作为整体**乃是合目的的过程**，作者没有意识到的下意识的存在并不改变它的这一性质。

创作过程中的个性因素

此前我们所讲的关于创作过程制约性的一切，可用于任何一个创造性领域。它在艺术领域中的最大特点之一就是主观因素在这里具有重要的补充作用。因为艺术所瞄准的是人和他个人对世界和对自己的态

度，艺术首先要认识和评价的正是这些态度，力未形成这些态度，影响这些态度。艺术的实践威力就是由于它能使其听众、读者、观众的个性活跃起来。为了做到这点，艺术家必须使他所认识到的全部生活素材经过他自己的个性的过滤，并作为一个充实的、独创的个性与自己作品的需求者接触。

自然，科学家和设计师也不乏个性鲜明，举世无双者，这也表现在他们的全部活动上，但不会构成他们研究或设计成果中的内容因素。而艺术家的个性则构成他作品的独特内容因素。

如果万有引力的定律不是牛顿，而是另外一个人发现的，那么这个定律的意义也是不会改变的。然而只有威尔第才能够创作出《堂·卡洛斯》、《弄臣》或《阿依达》……甚至在不同音乐家所表演的同一首乐曲中我们也能察觉到解释者的个性。例如，当我们听埃米尔·吉列里斯或是斯瓦托斯拉夫·李赫特尔演奏的柴科夫斯基第一钢琴与乐队协奏曲的时候，就不能不感觉到这一点。甫夫琴斯基对芬伯尔格、涅高兹、索弗洛尼茨基弹奏斯克里亚宾奏鸣曲的分析很有意义。他认为：在芬伯尔格那里以精致、激昂的特点为主；涅高兹所表达的与其说是效果化了的音乐的迷狂，还莫如说是不断欢乐的振奋，戏剧性在他那里获得了勇敢性，从而加强了乐观精神；索弗洛尼茨基在这些奏鸣曲中寻找的是被强调的宏伟性，重点突出了作曲家的思维的交响化①。

决定创作过程独一无二性质的，一方面是作者提出和解

① 请参阅：甫夫琴斯基所著《历来对斯克里亚宾作品的解释》一文，载于《音乐表演》，第7辑，莫斯科，1972年版。

决的那一艺术思想任务的特点，另一方面是在提出和解决这一任务时所显现的他的个性的特点。

如果说美学研究的主要是各艺术领域中创作过程所固有的共同特点，那么，门类艺术学就应集中于研究这些原则在各自领域内的特殊性，而在研究个别作品时，则应集中研究相应过程的独一无二的特征。

创作过程的主要阶段　依据专题研究创作过程的著作，我们可以把这一过程分为如下的阶段：生活印象的积累和对生活的认识；基本诗意的思想（或如别林斯基所说的作品的激情）的形成；作品构思的形成和加工；构思的实现——精神艺术模型的建造及其在物质艺术客体中的体现。这些阶段的顺序是假定的，它们常常调转位置。

艺术家整个一生、每日每时都在研究现实界。因为在他注意的中心是人，因此，任何事件、现象（自然的和社会的、日常的和非常的、微不足道的和具有划时代意义的）都作为人们生活和行动的那一环境而吸引着他。从这种角度看，对生活印象的积累和认识还很难称之为特定作品的一个建造阶段，它是建造许多作品的必定条件和基础。另一个同样不可缺的条件和基础便是积累艺术印象，不断充实创作经验。

诗意的思想仿佛是核心，围绕着它建造特定的作品，这就是作品的激情。推动这一思想产生的，或是外在刺激（生活事件、艺术印象等等），或是内在心理的刺激（感情激动、直觉的振奋等等）。但它永远是在我们上面所说的那些生活基础和艺术基础上成长的。马雅可夫斯基在他的《怎样

做诗》文章中举了醒目的例子，展示了生活印象和社会要求向诗意的思想（未来作品的核心和激情）转化的过程。在谈到音乐思想时，斯特拉文斯基写道："这个思想已经形成，难道不是吗，但在它之前是否有什么呢？不管怎样，我预感到我的材料，而且是在产生使用它的某些思想出现的很久以前。我还知道，这个材料是不能强加上思想的"①。

诗意的思想一经产生，就为了它在具体作品中的体现而要求补充的和专用的情报（这样或那样的事实材料、历史材料等等）。在这里时常发生复杂的相互影响作用：新的生活素材可能导致诗意思想的变化，而思想的改变导致对新材料的求索……

构思已经是作品的整体（不过是预先的）模型了。保加利亚美学家高拉诺夫认为，这一模型是在下列成分的基础上建造的：一、生活经验和艺术家的主导方向；二、具体动因；三、在艺术家思想立场和艺术定势支配下所形成的关于某一生活素材的具体表象；四、形象的、情节的、布局的以及其它的艺术成分。构思永远不会以抽象的样式出现，而是与该种艺术的可能性和材料联系着产生的②。在这里，他强调了构思的整体性：生活印象已经是在特定的艺术结构中呈现在构思之中，而内容已规划在特定（"内在"和"外在"）形式中。当然，构思虽然是整体性的，但起初常常是模糊的，需要使之明确，这就要寻找补充性的生活素材和艺术手段。这里我们再一次遇到了创作各阶段相互转化、位置变换的可

① 斯特拉文斯基：《对话》，列宁格勒，1971年版，第183页。

② 参阅：高拉诺夫所着《艺术乃是过程》一书，索非亚，1972年版，第169页。

能性。

构思的加工、充实和明确是在构思的实现中（做画、影片摄制、排戏等等过程中）进行的。在这里，创作的全部过程仿佛交织在一个焦点上：在这一阶段上，艺术家有时必须对构思做出重大的修改，还要重新思考作品的激情，而修改就可能要求新的生活材料，甚至还要改变技巧、物质方法和手段。我们曾强调指出，已完成的作品乃是诸矛盾的辩证统一和独特的斗争。作品的建造，没有创作过程各阶段的这种统一和“斗争”，是不可能的。

艺术家的精神创作和物质创作活动的特点

构思的和整个作品的整体性要求必需的整体形象思维，因而在艺术家的精神创作活动中起主导作用的是想象力和直觉。艺术想象力和直觉的特殊性首先在于它们是在与感情机制的紧密联系中发挥效用的。而这里说的感情有两类。

第一类，是艺术家本人独特的感情高潮，人们把这一高潮称之为灵感，它（也和任何感情一样）完成几种任务：对创作过程进行特殊的评价，动员艺术家的全部精力，把生活印象和经验的深厚蕴藏推向创作过程，成功时提供审美的享受，推动创作过程的继续进行。第二类，就是艺术家打算以他的作品引起听众、读者、观众的那种艺术感情。

抽象逻辑思维以及低水平智力的逻辑运用在艺术家精神创作活动中也有一定的地位。它们完成辅助性的活动，首先是与收集和认识生活素材和艺术手段，积累生活印象和艺术印象有关的活动。

我们曾多次强调，艺术家的精神活动与物质活动是不可

分割的。不仅前者，就是后者也具有创造性。

艺术家提出并解决建造物质艺术客体的独特物质技术任务，要与建造精神艺术模型的思想任务相互联系。在这里抽象逻辑思维具有更大的作用，因为它用于理解不同材料的可能性，掌握技术方法和手段以及借助这些手段所要解决的那些任务的形成。但是在这里，起作用的还有特殊的想象力和直觉。当艺术家规划物质的艺术客体时，当他“建造”这一客体时，他想象到不同的材料和技巧工艺因素，而直觉则帮助他找到一定结构的组合，找到独一无二、尚不为人所知的材料结构、手段和方法，捕捉到它们形成和结合的最准确的尺度，舍此便不可实现创作构思。

自然，物质的活动也和任何其它活动一样，要求特别的技术技巧。不过这些技巧只是建造该作品的创造性的、整体独一无二活动的先决条件（尽管是必备的）。

比如，一个没有掌握作曲技巧或乐器演奏技巧的人，便不能成为作曲家或演奏家，而他们技巧培训的水平越高，他们掌握的手段就越多。可是每一次谱写新曲或演奏新曲都要创造性地运用这些手段，有时还要创造新的……

在创作过程的每一阶段和全过程中，艺术家本人评价该过程的进行和成果，并根据这一评价测定继续活动方向。在这里起巨大作用的是艺术趣味（见第六章）和对材料和艺术分寸等等的直觉感，这些上面刚刚讲过，它们与趣味的定势紧密相关，服从趣味。

两种音乐创作 我们多次指出，音乐的重要特点之一就是为了建造音乐作品必须有两种创作：“第一性”的作曲家的

创作和“第二性”的表演者的创作。曾有过一段时间，后者被排除在创作领域之外，认为它是非创造性的复制活动。例如，斯特拉文斯基就在这种观点的拥护者当中。他认为，在现代技术条件下，可以建造一个一致的、所有表演者都必须遵循并为作曲家赞同的标准作品。在许多作者承认表演是一种特殊的创作，理由是纪谱法不完善，而演奏者不得不按自己的方式“补充”它。现代的研究也揭示了此种立场的局限性。

表演的创造性质是与艺术的深厚的规律联系着的。我们在第八章曾指出，艺术不能完成其实践的职能，如果它没有造成感知的大量变体的效果：作品的本质上一致的内容以多得无穷的显现出现在它的需求者的心理活动上，仿佛通过他们各自经验的三棱镜的折射，从而渗透到他个人对世界和对自己的态度中去。下一章我们讲这一奇妙效果的产生是由于艺术作品的特殊构造，另方面是由于艺术需求者的实质乃是创造性的能动性。

艺术作品自身包含这种大量变体的可能性。

在艺术的这一特点中也含有对表演创作本质的说明。表演的艺术（包括音乐）可以两次造成大量变体的效果：先是在表演者的解释中，然后在听众们的感知中。当然，这两种情况下的创造性质并不相同。表演者参与物质艺术客体的建造，是为了许多需求者，而一位听众只是在自己的意识中再现作者的精神模型，而且只为了自己。

是什么使音乐成为表演的艺术，为什么表演者必须参与物质艺术客体的建造？我们在讲音乐语言有两套体系（印刷符号的和音响的）以及必需使作品从第一个（非艺术的）体

系向第二体系转化时，就已阐明了这一问题（见第八章）。表演也就是这一转化。

要了解音乐表演创作的特点，读者应去查阅表演史和表演理论的专门著作。

艺术家个性的特点。艺术才能的概念

从事艺术作品创作所必需的那一活动的特点决定了艺术家个性的特点。首先，它应是一个富有创造性的个性，拥有艺术创作所要求的各种多样的能力。

我们在第七章中已经明确了，各主要类型的、为“人改造自然”实践服务的活动是独立进行的，要求工作人员日益专业化。个性的形成要求综合的影响，所以也就要求能够实现这一影响的人们的综合（就性质而言）的活动。例如，对于科学创造来说，只要有研究能力就够了，对于设计工作来说，只要有发明者或设计师就可以了。而一位艺术家应同时是特殊的研究者，评价生活的专家，自己作品精神实践影响以及作品自身的规划设计者，不仅是脑力劳动者而且还是体力劳动者，独一无二的物质艺术客体的创造者。多方面的才华就是艺术家必备的能力。

达到高水平发展的上述各种能力集聚于一身，这就是艺术才能。

这种集聚并不多见。常见的是一位才华出众的音乐表演家，技艺非凡，但对作品的创造性解释上却苍白无力，而出色的解释者却是技巧不佳。所以，在创造性劳动各方面都同样出色的能力的结合被另一些理论家解释为超自然的现象，或是病态的现象。意大利医生和心理学者伦勃罗佐的思想在

本世纪初得到了广泛流传，他认为，天才的艺术家（天才是卓越的才能）患有心理疾病……大量的事实驳倒了这种观点。

才能的产生与发展 才能的本质是自然的，而绝非病态的，可证实这一点的就是没有艰苦紧张的劳动，没有合目的的顽强活动，即便禀赋极佳的人也不能达到才能的水平，就更不必说天才的水平了。当然，人生来就有一定的心理素质和天赋。不过它们都不具有硬性的规定性，而是有助于在许多方面卓有成效地运用。要使天赋转化为能力，就得在这些方面中的某一个方面实践。自然，没有所需的天赋，单是紧张劳动自身也同样是不能形成能力的。能力也要发展，以便上升到才能的水平，而这一发展只能在主动的合目的的活动过程中进行。所以，外部条件、社会和直接环境对怀才者的态度在才能的形成中起很大作用。

艺术家与社会 社会的影响不止于此。正如列宁所说，生活在社会里而要脱离社会是不行的。一位艺术家的成功，在许多方面取决于他对社会进程的敏感程度，取决他站在社会对立力量斗争的哪一方。我们还要多次谈到世界观对创作的影响。现在只着重指出，艺术家的世界观是在特定社会生活条件下并且在这些条件的影响下形成的。这里所指的不单是艺术家的思想政治的或哲学的信仰，而且还有他的创作思想的立场，决定这一立场的是艺术生活的以及艺术中各种倾向之间斗争的独特条件。对创作施加社会影响的最直接的武器莫过于历史形成的方法、风格和流派，因为它

们表达了社会向艺术提出的要求，表达了在社会中居统治地位的创作思想原则。在对这些要求和原则的掌握中，艺术大师的影响也有很大作用，因为他们的创作体现了时代的最高艺术成就。后几章中我们将探讨这些问题。

艺术家与学校　正如马雅可夫斯基谈诗歌时所说的，创作永远是向未知的地方奔驰，是教不会的。

不过没有长期耐心的教学，毕竟是不能产生艺术家的。

让我们回想一下：创作过程乃是艺术家“对外”和“对内”活动的统一，而后者要有专家们的指教。最为明显的是必须掌握建造物质艺术客体的技术和工艺。在这里，历史上形成了材料的准备和加工的稳定方法、艺术手艺的特殊手法和手段，不经专门学习是不能掌握它们的。随着这一技术和工艺的复杂化，这种学习的过程延长了。例如，现代的钢琴家或小提琴演奏家要从学龄前开始培养许多年。专家教师的努力创造了艺术手艺的复杂教学法，要求理论上的研究和教学实践。

但是，正如我们已经指出的，艺术家的物质活动具有创造性质，每一部作品的建造都是独特的，而这个独特性是没法教的。不过，可以而且也应当传授这一创作的经验，以便减轻自己创作的重担。当然，还必须掌握对生活进行艺术认识的创作经验。在这里起巨大作用的是学校，而专家教师也是在学校里制定和改进他们独特的教学法的。

没有艺术学校，艺术家不能成长，艺术才能不能形成和发展。

各社会主义国家中的文化革命创造了新的艺术教育体

系。其主要特点就是大众化、高度专业性和深刻的思想性，亦即专业教育与政治思想教育不可分离，个别授课——目的是把学习与每一未来艺术家独一无二的个性的发展结合起来。

掌握学校的课程，远不是艺术家唯一的学校。他的完善过程延续终生，他不仅向自己的老师学习，还要向自己的同志，甚至向自己的学生学习。而主要的学校是他的创作。而创作是在社会生活的深处进行的，没有对生活的持久研究便没有艺术。

艺术家的独特个性是在他先天禀赋的基础上、在专业教育和培养进程中、在紧张创作活动过程中、在社会生活积极影响下成长的。

第十三章
艺术作品的感知

〔苏〕拉波泡泡尔特

艺术感知的概念 艺术感知是在艺术作品影响下发生在听众、读者、观众意识中的心理过程。不过它与心理学中通常所谓的感知有根本性的差别。

心理学中的感知，指的是现实界诸对象的直接反映，这些对象的整体形象的形成。这种感知（我们将用“知觉”称它）给主体带来有关这些对象、它们物质特性、它们结构、它们与其它对象联系等的信息，亦即关于它们物质存在的信息。我们再强调一遍，知觉是在直接反映活动中作用于心理的那一物质对象的精神形象的形成。而这一过程的进行，用列宁的话说，就是把外界刺激的能量转化为意识的事实。

艺术作品也是物质的对象。它同样是在作作于我们的视觉和听觉的时候，被心理反映，于是心理形成它的整体形象。但是艺术感知并不局限于这一知觉过程。有关艺术对象物质存在、它们物质特性、它们构造、它们与其它物质对象

联系的信息，就其自身而言并不吸引听众、观众、读者，他们学会了“取消”这一信息，使之销声匿迹。我们在看一幅画时，我们不是力求得到有关底布和油彩的物质成分的报道，听音乐时，不是要了解声音的物理特性，读书时并不是急于知道纸张或油墨的质量。心理活动集中于提取另一种信息，即在作用于心理活动的那一对象范围之外的信息。对于艺术感知而言，对这一对象的知觉只不过是已经在智力水平上进行的、复杂得多的心理活动过程的一个先决条件，而这一过程则是领悟“放在”被感知对象中的作者的现实界精神模型，领悟该对象中体现的艺术形象。

艺术感知的本质就是从艺术客体中提取这些形象，在听众、读者、观众的意识中形成作品的生活内容。

正如阿萨菲耶夫所言，可以听音乐，但没听到音乐，可以看画，但没有看到绘画。这种情况的发生，是听众或观众由于某种原因只反映了音流或敷在底布上的油彩，而没有从中提取以声音或油彩体现的艺术形象。这时所进行的就是一般的知觉，而不是艺术感知。

艺术感知的实践效用

提取被直接反映的那一对象范围以外的信息也是许多其它心理过程的本质。读科学著作，听讲座，看技术图纸时，我们同样是不注意纸张、油墨、语音流等等的物质特性，为的是集中精力获取以文字、图纸、语言体现的科学家、设计师、报告人精神活动的成果。在所有这些情况下，知觉（相应对象直接反映）的作用甚至要比它在艺术感知进程中的作用还小。

在前几章中我们曾讲过，艺术客体的许多物质特性都会

这样或那样地影响到艺术作品的内容。而纸张、油墨等等的物质特点绝不会影响一部科学著作的内容。这个内容完全集中在符号（如：词汇、语句、数学公式等等）的意义之中。只有其外形对读者才是重要的。科学著作的读者，在知觉过程中捕捉到符号的外形时，便完全丢下这一过程，而集中于这些符号意义的运用。甚至发生独特自动化：心理活动“收集”被感知对象的直接感性形象，仿佛直接了解符号所携带的“外在”信息。因此，有人说此类符号具有“透明性”，它们的物质犹如极度纯净的玻璃，不妨碍人们看到它们意义的内容。科学著作的阅读乃是纯粹的智力过程。

在艺术学和美学中，艺术作品的感知问题占有重要地位。这种感知，尽管它的任务也是提取“外在”信息，却需要知觉过程和智力过程的复杂的相互作用。它还与下述情况有关。

与科学著作或技术图纸不同，艺术作品不仅传递作者认识和评价活动的成果，而且还带来实践的结果——对其听众、读者、观众的精神实践影响。完成这一任务的可能性蕴含在艺术形象的特殊结构中以及该形象物质体现的特殊手段中。这种可能性在艺术感知的过程中实现。艺术感知，正如艺术整体一样，具有实践——精神的本质。由此产生了艺术感知的所有主要特点。

艺术影响作用的机制

让我们回想一下艺术作品对我们产生的三合一的影响作用：一、报道现象、事件以及对它们的态度；二、暗示对这些现象、事件、态度所持的特定态度；三、激起感受、深思的特定洪流，导

致结论和评价，而这些结论和评价又这样或那样地进入我们本人对现实界以及对自己的态度中去，进入个性的生活定势。那么这个三合一的任务是怎样解决的呢？这个使物质艺术对象引起复杂实践——精神成果的机制是怎样的呢？

问题的实质就在于：作品独特符号中所体现的全部内容呈现在我们面前，不应是作为从外面得来的报道、外在的、与我们无关的，而应是作为亲切的、仿佛我们亲自获得的、观察的、认识到的东西；而唯一能把外在内容引进我们个人世界的心理机制就是感情的机制。只有通过感情机制，知识才会变成信念，许多人积累的经验才会变成我们个人的经验，作者的观察、思考、评价才会变成我们本人的观察、思考、评价，而从中得出的结论和定势才可能进入我们个人的对世界和对自己的态度，引起态度的相应转变。

为了使这个对个性施加三重影响作用的可能性，作品也就必须通过我们心理活动的感情机制“滤过”它所体现的内容。

于是内容便通过这一感情的“加工”，一部分是由于艺术客体的直接心理生理的和意想运动的影响作用，但主要还是通过复杂间接的途径。

例如，美好的事件，引人入胜的情节，情节诱人的展开等等有助于艺术完全控制我们的注意力，以致我们不仅在心理上“进入”这些事件，而且我们仿佛是在直接经历和思考着它们。作品中人物思索的逻辑、独特的“思想戏剧”也可以是沁人心脾的，它能使观众、读者、听众产生深刻的感受和沉思。特殊的艺术表现手段和组织手段会加强感知的感情紧张，使感受和沉思的流动纳入所需的轨道。

为了造成感情效果，广泛地运用各种联想。在音乐中，联想的作用尤为突出，因为音乐不描绘具体事件，不再现“思想的戏剧”，它利用感情影响作用的另一些途径，并在听众心理活动的联想机制中找到了这些途径。近年来，许多苏联学者提出一个假说并得到了新的证实：联想机制一定参与艺术影响效果的造成。当然，这种效果的造成不单是借助于联想，联想的作用只限于把对物质艺术客体的知觉（直接反映）与对该客体中体现的内容的领悟联系起来，而领悟的自身则要求心理活动的许多（想象力和直觉、形象思维和逻辑思维的）机制的协同活动。

联想在音乐中起着特别重要的作用，我们要详尽阐明它们在艺术感知过程中的参与。

联想在艺术感知过程中的参与

让我们设想一幅画，上面画着一个人，周围是日常物品，或是置身于自然环境中。如果这是艺术的造型，那么它一定富有表现力。艺术揭示出人、物、自然面貌中的那样一些特点，那些特点在生活中是与我们对它们所持的特定态度相关的。艺术集中这些特点，从而加强了它们的表现力。因此，对画布上富有表现力的造型的感知，能够激发起观众相应的感情状态。作家广泛运用围绕着人们日常生活语言实践中的词和词组而形成的联想联系。因此，感知文学的正文就能产生人、物、社会生活事件和自然现象的鲜明的表象。而它们之间的、在这一联想基础上形成的“内部连接”使它们具有表现力。在读者的意识中（和在观画者的心理活动上一样）产生的不仅是现实界诸现象的形象，而且还有对这些形

象的感情反应。而在生活中，在声音形象与视觉形象之间，在音响（如语言的音调、音色、力度）与对这些音响的感情反应之间形成了联想的联系。所以在感知相应的音乐声音成分时，就能在听众的心理活动上引出有关现实界诸现象的表象，并且是带有感情的。

类似的联想也形成在每种艺术各自范围内的艺术实践之中，而且一般是与各自的特定体系联系着。这一体系中最常用的“内在”和“外在”形式的结构，在经常对作品的感知进程中，便与这样或那样的感情状态或感情格调发生联想的联系。

中国的京剧现象可作为一个明显例子。它有许多约定的程式，能引起观众的严格规定的感情；如演员涂上红脸应引起对这一角色的同情，白脸则引起反感，一种体态动作表示大笑，另种表示恐惧，等等。第一次进戏院的观众一点这类的东西也体验不到。只有经验丰富的观众才能产生应有的感受，这是因为经常看戏，在心理活动上形成了戏的约定结构与其内容之间的稳固联系。难道在欧洲的歌剧中，在一切具有鲜明表现稳固的约定性的艺术中就没有类似的东西吗？艺术的每一种体系都一定与它所需要的某些艺术联想联系着。不掌握这种联想，便不能获得在该体系中建造的那些作品感情的和思想的内容。

联想机制活动的参与，给“内在”形式和“外在”形式以特殊的内容性。我们讲过，这两种形式在其各自的发展中具有相对的独立性。所以它们能够沿着“历史的接力棒”传递与它们有着联想联系的那一感情的（或是物象的）内容。

生活的联想与艺术的联想在艺术作品的感知进程中紧密

地相互影响着。诚然在一些艺术中，例如在绘画中，并不难把那些能激发生活联想的富有表现力的造型与那些具有独特联想知识的色层的、节奏的、布局等等的艺术结构区分开。可是在画布上，这些造型与结构是相互渗透的：造型进入绘画色层的、节奏的和布局的组织，而这一组织的特殊结构则参与造型。联想的影响作用亦是如此，生活联想的与艺术联想的激发结果在这一影响中融为一体。

在音乐中，生活联想与艺术联想照例是不可分割的。在这里，前者通常不是独立出现，而只能是通过后者的中介。例如，在音乐的音调中就不能区别开它的什么是与日常语言生活的经验发生了联想，而什么是相应音乐结构的相对独立发展的结果。在这里两者是融合在一起的，新的生活经验一定是在音乐形式内在发展的独特逻辑的熔炉中重新冶炼，才进入音乐所需的那一联想的。

看来，这里隐伏着音乐比较晚取得独立艺术地位的原因之一。只是在漫长的历史发展的进程中，音乐的结构才获得了生活——艺术融合的联想的联系，这种联系能体现和传递有意义的生活内容，而不必与词、戏剧情节、舞蹈等联合。

音乐的音调具有特殊作用：每一个音调都是有时十分广泛的生活——艺术联想的动态中心。在向更大的（例如主题的）表现——意义构成物转化时，联想的光晕不仅扩大了，而且还发生质的改变，获得了激发更加复杂的表象和感情的能力。

然而就是最简单的音乐影响（心理生理的和意想运动的）作用因素也能获得联想的联系。在它们的帮助下，音乐在这一水平上所形成的也不仅是简单的感情以及饱含这种感

情的空间的和动态的表象，有时还有十分概括的社会生活的表象以及更为复杂的感情。

下述现象对音乐是特有的：音乐作品的表现意义的成分可获得新的联想联系，只要这些作品广泛地在生活中流行。这些作品的音调、旋律句法、主题在社会的音乐意识中与它们在相应作品中所起的那一内容作用，和整部作品所起的那一内容作用联系在一起。把它们用于其它作品中，就产生了激发这种新联想的可能性。成批的作品由于它们在社会生活中的特殊作用亦可获得广泛的联想联系。例如，与特定体裁、与音乐中特定艺术流派相联系的联想的光晕就是如此。

听觉表象与视觉表象之间的联想占有特殊地位。借助于它们，音乐获得了一定的造型可能性。

阿萨菲耶夫还注意到充实音乐联想的下述方法。通常作曲家不仅使用稳定的、或多或少习惯的、听众熟悉的音调，而且还创造新的音调。如果在这些新的、尚不为人知的音调与旧有的音调之间存在着一定的内在联系，那么旧的仿佛变成了新的向导，于是我们通过旧音调的联想而掌握了新的联想材料。下面我们将看到，通过这一途径还能使听众的意识活跃起来，积极创造性地参与艺术形象的形成。

阿萨菲耶夫还指出了音乐所依赖的那些联想的社会性质（我们在第九章中讲过）。看来，同样可以说也有其它艺术所依赖的联想储备。由于大批的人生活和活动在相似的条件下，所以对个别社会阶层以及对全社会都重要的稳定的思想、情感和定势便会在社会意识中形成，发挥职能并世代相传。对社会重要的稳定的生活联想和艺术联想的情况也是如此。个体获得和掌握这些联想，正如他获得和掌握社会思想、

情感、社会心理定势以及全部社会历史经验是一样的。因此，在许多人的心理活动中具有相似的联想储备，这储备中含有对社会重要的内容和社会历史经验。

在生活联想和艺术联想的社会储备的基础上，在每一个人的心理活动上也形成了符合他生活道路和他个性特点的、独特个人的联想联系。对艺术作品的感知可调动多数人共同的、同时又是个人独特的联想储备。这样就可能在艺术需求者的意识中形成本质一致而显现多样的艺术形象。

艺术感知的知觉阶段 现在我们回过头来研究艺术感知的过程，它有两个阶段：知觉阶段（对物质艺术客体的直接反映）和智力阶段（领悟该客体符号所携带的那些表现意义以及作品整体的内容）。

第一阶段的中心任务是形成艺术符号的形象。当我们用视觉或听觉或两者同时接受艺术客体时，我们必须从中发现作品的符号，集中在它们之上，以便更清晰地看到或听到它们。

在音乐中这一过程尤为复杂，音乐的表现——意义的成分由于它们的“流动性”和“无实物性”，仿佛从感知中溜掉了，无论是这些符号还是整部作品都不可能在直接反映活动中获取的。只有在头脑中，在记忆力和想象力所创造的（这已经是在心理活动的智力水平上的）特殊表象中①，听众才

---

① 在心理学著作中，有时也在音乐学著作中，常常把音乐激发起的所有表象都归结为这种有关音乐声响客体的以及该客体个别物理成分的表象。不过它们无论在何种情况下也不应压倒那种主要的音乐表象，那种表象所形成的不是音乐符号的形象，而是现实界的艺术形象。

能把已流逝过去的音响与此刻实在的音响联系起来，并预料后面音响的流动。音乐音响客体的以及该客体表现——意义诸成分的整体形象的形成，不是一个知觉阶段所能胜任的。它需要智力的帮助。

与其说感知的第一阶段是与符号形象的形成有关，还莫如说它只感知主要的第二阶段的一个前提条件。上面讲过的、感知科学著作或技术图纸的情况也是如此，在这里，直接反映不会把任何东西带入只有智力才能领悟的书或图纸的内容中去。而在艺术作品的感知中，知觉阶段把它的一分贡献带入智力所领悟的那一图画、戏剧、音乐作品等等的内容中。这就是视觉的、听觉的或视听的环境所引起的那些心理生理和意想运动的效果，而对这一环境的反映是在感知的知觉阶段进行的。正是在这里形成艺术客体的以及感知赖以进行的那一环境的艺术上活跃的物理特性的内容作用。

的确，对于文学作品的内容而言，用什么纸张，用何种字体来印刷，都无关宏旨。这是因为，对文学作品的感知是与心理多阶段联想活动联系着的：对文词的感知引起栩栩如生的言语的表象，这种表象在读者的头脑里引起现实界诸现象的富有表现力的映像，只有这种映像才能引起那种充满生活气息的表象，在那种表象中形成艺术形象。音乐中也有某种类似的情况：对乐谱（它的物理特性与作品内容无关）的知觉，所能引起的只是音乐声响流的表象，而这些表象则能开动生活联想和艺术联想，如果在听众（只有那些专业人员）的意识中已经形成了乐谱符号与音乐声响之间的紧密联系。

在艺术感知的知觉阶段形成作品符号的形象，这是在感知的智力阶段上领悟这些符号形象意义以及作品全部内容的

必要前提。但是与此同时这一领悟的自身也在进行着，因为正在获得作品的那一部分由心理生理的和意想运动的因素及其想象联系所造成的内容。

知觉阶段与智力阶段是不可分割的，前者为后者创造先决条件，把它的贡献带入后者的最终结果中，并予以影响，反映出符号以及整个艺术客体的艺术上活跃的物理特性。而智力阶段安排对艺术客体的直接反映，参与该客体感性形象以及表现——意义成分的形成。艺术感知的两个阶段的最紧密的相互联系和相互渗透还表现在它们是同时进行的。

艺术感知的智力阶段 在这里形成全部内容，而在此基础上实现作品精神实践影响作用的规划。作品符号及其所有其它成分艺术上活跃的物理特性表达它们的实物意义(如果有的话)，并且一定激发起生活联想和艺术联想，这些联想给心理活动带来初始的冲动，以领悟这些符号的表现意义。作品通过联想或其它途径激发听众、读者、观众的特定感情状态时，不单是要心理活动对这些意义进行感情的“加工”，同时还要积极调动其记忆力、想象力、直觉、形象思维和逻辑思维。它们的协同活动把符号所携带的、实物的内容和感情的内容汇合成我们对该内容观察、感受和沉思的统一洪流，而在这种观察、感受、沉思的基础上，针对我们的生活环境，针对我们本人做出总的结论、评价和定势。

指引这一活动的是作品自身，是其“外在”形式和“内在”形式。也是它们把所有的内容因素组织成一个统一的整体，给精神影响的所有推动因素以统一的方向。艺术联系的

特殊逻辑在这里起着不可估量的作用。借助于这种联系，作品的整体形式表现和组织作品的内容。这种特殊逻辑是在每一体系、每一种类的艺术历史发展进程中形成的。这种逻辑的作用在音乐中尤为巨大。

当我们看画、舞台、银幕和读书的时候，我们受双重逻辑（这些艺术直接再现的那些生活联系的逻辑与符合该种艺术手段、方法、结构特点的那些特殊艺术联系的逻辑）的支配。不言而喻，它们彼此不能分离，正如作品所激发的生活联想和艺术联想一样不能隔离。然而生活联系的逻辑的直接表现毕竟是简化了作品内容因素的组织任务，使之易于融合到我们感受和沉思的整体的有目称的洪流中去。比如，读《战争与和平》的时候，我们被吸引到书中主人公所参与的那个同一事件的洪流中去，因此也就进入了他们感受的和他们对这一事件思索的同一洪流。生活自身的逻辑、生活的流逝、生活的影响使我们全神贯注。在这里发生影响的还有艺术联系的逻辑，它造成“内在连接”，舍此便不会产生小说所引起的那种复杂的联想的感情效果。但是这些效果深刻效用是通过生活事件的发展，并在这些事件的基础上进行的，这极大地促进了整个的艺术效果。

在音乐中，生活联系的逻辑通常是隐蔽的。这一逻辑的效能照例要以艺术联系及其独特的逻辑为中介。离开这一逻辑，便不可能理解音乐作品艺术形象的宝藏。一经掌握这一逻辑，我们就能把作品的全部内容因素统一起来，体验到作品的精神实践影响作用。

作品的整体形式，依靠生活联系和艺术联系的逻辑，不单是把作品的全部内容因素组织成统一的洪流。作品的整体

形式还组织听众、观众和读者的创造积极性。

作品所引起的感情效果在对创造积极性的激发中起着重要作用。它们融为一体，便构成前几章中我们所讲的、在艺术作品内容中占重要地位的“智慧的感情”。可是它们还完成另些任务。这就是在它们的溶炉中，作者的表象和思索冶鍊成听众、读者、观众本人的表象和思想，这本身便调动了他的心理活动、个人经验、知识和情感。艺术感情还有一个特点：它们使想象力、幻想力、思维能力活跃起来，调动其创造力。而它们自身在我们意识中的形成是以作品整体形式所组织的那些直接和联想的感情效果为基础的。

当然，决定我们创造积极性的是我们本人，是我们对作品感知的聚精会神，是我们对这一过程所持的定势，还有许多其它独特个人的因素。但组织和引导我们积极性的是作品。

音乐感知的结构

现在我们来更详尽地研究音乐作品的感知过程。在这一过程中可发现几个层次。它们彼此紧密影响，相互渗透，但它们中的每一个在音乐感知整体结果的形成中都有其特殊的作用，因此也需要听众心理活动上的特殊训练。这些层次的下列次序是假定的，因为实际上它们并不是按照某一种顺序形成的，而是同时、协同形成的，构成一个统一的结构。

在知觉阶段可以划分出：一、心理生理的和意想运动的感情效果层。这些感情效果取决于音乐声响流及其物理特性的总的组织。实际上，这些效果还不是艺术效果，虽然它们也进入艺术感知的整体结果。它们的意义在于，它们参与这

一整体结果的组织，创造一个特殊的背景，在这一背景上感知的高级层次进行活动，仿佛把它们局部成果尽收在它的物质的整体性之中。心理生理的和意想运动的效果具有生物的起源，它们的作用要服从艺术以外的、一般心理学的规律，因而也就不需要听众的专门修养。原则上，每一位听众都体验到这种相似的影响，与他的一般修养和艺术修养的水平无关。然而就是这种效果在其音乐作品的“生命”进程中已经能够附着一层联想，这些联想把这种效果与更复杂的、它们参与建造的艺术效果联系起来。在这里，听众的修养就起作用了，舍此，相应的联想结果便不会产生。

音乐感知的知觉阶段的下一个层次可假定称之为中间层，它造成艺术效果，虽然它不是重要生活内容的载体。使它产生的也是一般的、但已经是音乐的（织体的、调式和声的、节拍节奏的等等）音响组织。在这里起作用的已经是艺术的规律了，而这样或那样的调式的、节拍节奏等等的作品组织可能与音乐语言的特定体系有关。所以听众必须具备艺术修养，以形成特殊的“节奏感”、“调式感”等等。

音乐感知的知觉阶段还可分出一个层。它尽包作品表现——意义成分的感性形象的形成。不过这些成分似乎形成于不同的水平上，因而具有不同程度的复杂性，它们可以是音调、动机、主题、有时甚至是作品的乐章。听众的心理活动应形成每一成分的各水平上的形象，理解它们的相互关系、它们的发展与“斗争”、它们中每一个的变化以及它们的统一。没有专门的技能，心理活动是做不到这一点的。首先，心理活动应当善于从总的音响流中提出这些成分，这当然要比从语言流中提取音素复杂得多。就是后者也要经过特殊的

训练！我们从幼年掌握母语，不会察觉到这一点，仿佛自发地、渐渐解决了这一难题。但是当我们学习外国语的时候，我们就要有意识地、聚精会神地花大气力进行这种训练。艺术中的情况也是如此，我们越早接触它，这种特殊的学习就越容易，越不易觉察，没有这种学习是不行的。在音乐中情况就更为复杂了，因为音乐表现——意义的成分是流动的、过程性的，所以不能同时听到它们。

心理活动不仅要把它们从总的声响流中提取出来，而且还要把现在的与过去的和接着到来的音响联系起来（所期待的音与实际出现的音相吻合或是形成对比，这是音乐的表现手法之一）。为此，听众需要有音乐注意力和音乐记忆力，还要善于综合过去、现在和未来的音响，以便形成作品表现——意义成分在各水平上的整体形象。

然而同时，这些形象激发心理活动的联想储备，并以这些储备为中介，调动听众的心理活动、本人的经验、知识、情感。在这里我们已经跨入感知的智力阶段。它需要听众的多方面修养。需要实物意义的知识（如果作品中有相应的符号）以及与该音乐体系相关的、最低限量的联想。而直接表现——意义成分所带来的只是实物的和感情的推动因素。内容的完全形成以及它的整体影响作用，没有听众的积极思维活动是不行的。而这一活动，一方面取决于作品形式的组织效能，另方面取决于听众的生活经验和艺术经验以及他的创造积极性。我们曾讲过，每一种类和每一体系艺术独特的艺术思维逻辑在这里起着巨大作用。只有经常积极接触音乐，听众才能掌握这一逻辑。

由此可见，艺术感知的智力阶段分三个层，符合艺术通

信的三重任务和它所传递的艺术内容的三重结构：信息层，主要是形成内容的实物方面；暗示层，主要是形成内容的感情方面；“思考层”（阿斯穆斯用的术语），形成思想方面，达到作品的实践影响作用。

艺术感知的三个时期　艺术感知不仅有复杂的结构，而在时间上它也要经过几个时期（阶段）。在现代美学著作中通常划分三期：通信前期（与作品接触之前的时期）、通信期（尽包这一接触的自身）和通信后期（停止这种接触之后的时期）。第一期是对有效的艺术感知的准备。我们已经看到，这一准备是通过与艺术的主动创造性接触的途径进行的：对一些作品的感知准备了对另一些作品的感知。而且参与艺术感知过程的有我们所积累的全部经验，特别是我们所获得的全部丰富的生活联想。广义上，通信前期包括我们的一生。狭义上，它是感知该种艺术作品之前的准备，它是我们对该艺术家的创作以及对他的那一部我们将与之接触的作品所持定势的形成。

前面已经讲过，通信期是在两个方面（直接反映方面和智力方面）进行的。它不仅要求与被感知的作品进行紧密的感性接触，而且还要离开它，陷入它使之产生的表象、感受、深思中去。

这两个因素处于复杂的相互影响中。在时间艺术中，它们还有动态的性质。在时间中进行的感性接触（例如，对音乐音响的知觉）与在智力上对这些音响所体现的生活内容因素的领悟过程融合在一起，而心理活动所获取的表象的、感受的、深思的运动则有助于把业已流动过去的音响（及其生

活意义）与现在的音响联系起来，并预料未来的音响。新的音响，证实或否定这种预料，带来了新的材料，以在智力上领悟它们的意义，从而导致听过的音响、正听的音响与即将进行感性接触的后继音响重新融合。心理上进行着紧张的活动，目的是把这些在每一个瞬间获得的结果联合起来，在总结中形成这个已听过的音响流的整体表象，与它同时形成这一音响流所传递的现实界的整体艺术形象。

观众与静态艺术（例如绘画）作品的接触也是过程性的。从观众对画的直接观照，到理解它所体现的艺术形象，这本身需要时间。在明了这些形象之后，观众已经在以另种方式细看，发现了初看时漏掉的东西，就会在新的水平上感受和思考所看到的东西。而且不止一次地发生这种情况：他越是以更加充实的目光一再细看画家的作品，他就对它理解得越深。爱思考的观众常常连着几小时看着那些给人深刻印象的绘画、雕塑、建筑以及其它静态艺术的作品。这一过程（动态艺术中也如此）乃是对艺术客体在不断新的水平上多次反复的直接反映与对它所体现形象的智力领悟的辩证统一，从而最终掌握了它们，理解了作品的整体。

在这一过程中产生的观察、感受、思考的洪流，只要是深刻作品所激发的，即或是乐声已绝或是已离开博物馆的展览厅，银幕暗了，幕已落下，书已合上……这股洪流是不会中断的。艺术感知也可以有通信后期。当我们在自己的头脑中再现曾听过的、看过的、读过的东西时，我们又重新处在作品影响之下。然而不同的是，在这里思维的作用增加了。它深入分析我们在与作品接触时曾经观察到的、感受到的、思考到的东西。它把所获得的思想、评价、定势与我们本人

的生活加以对照。在艺术的改造功能的实现中，通信后期起重要作用。

这一时期的长短和效力取决于作品的深度的力度，还取决于我们的素养和创造积极性。如果这两个因素都是高水平的，那么通信后期会敦促我们重新接触作品。而新的接触可能带来先前未曾发现的完美。在我们一生的不同阶段中，都可能重新接触旧作品，那时我们的新经验，新联想还要使它完美。

艺术感知的社会制约性 艺术感知过程在其所有各时期不仅受到心理学规律的、而且还受社会规律的制约。社会制约表现在我们的生活经验的性质上，因之也表现在我们心理活动的联想的储备上。这些条件预先决定了艺术在社会中的状况以及各阶级利用艺术宝藏的可能性。在许多方面取决于这些条件的，还有人们专门艺术修养的性质和规模。自发形成的社会舆论以及艺术评论界的有目的的活动都会积极影响对特定艺术流派、作者、个别作品的定势。阶级矛盾和不同社会阶层的特殊性也会在这里得到表现。大量的调查研究表明，对艺术作品的感知不仅取决于它们需求者的修养和个人特点，而且还取决于他们所属的那一居民组的社会特点。这些特点也会影响到艺术的这一或那一种类和体裁的需求者的成分和发展，影响到艺术影响作用通向生活的“出口”（影响到体验这个艺术影响的人们对现实界所持的积极态度）。

艺术感知文化的形成及其在 艺术感知的高度文化的形成，包括如下因素：一、培养对艺术的爱、兴趣积极和与艺

术接触的需要；二、形成定势——对艺术持严肃态度，对其内容做深刻而有创造性的领悟；三、掌握各种历史上形成体系的艺术语言，这先要有特定艺术体系所特有的艺术联想的形成；四、形成发达的艺术趣味；五、培养那些符合艺术感知所有主要层次特点的全部技能；六、通过组织具有高度思想性的、专业性的、原则性的艺术评论的途径，帮助广大艺术爱好者选择作品和深入理解。同时还应考虑每一种艺术的特点和每一人口组的特点。

上述任务不可能单独解决，其中几项只有在另几项实现的条件下才能完成。例如，不可能培养对艺术的爱，如果艺术没有带来审美的欢乐，而能够提供此种欢乐的只有对艺术作品的深刻创造性的理解，至于这种理解，如果没有掌握该体系的艺术语言，没有特殊的技能和创造积极性，也是不可能的。

在社会主义条件下，这些任务在一定意义上具有重要的全民的意义。列宁在与蔡特金的谈话中曾说过，现在劳动者获得了享受真正伟大艺术的权利。然而让群众掌握伟大艺术不只是给他们创造了可能性。这种掌握也是必然性。它是对人民进行美育、形成真正和谐个性的必备条件之一。而人对艺术的掌握只有通过艺术感知来进行。

所以，形成艺术感知的高度文化乃是各社会主义国家共产党和工人党对群众进行共产主义教育的综合活动的一个重要方面。

第　四　章

艺术的历史过程及其特点

〔苏〕拉波泡泡尔特

艺术历史过程的概念　在此之前，我们是把艺术作为艺术作品的总和来研究的。现在我们在思考，属于某一时代的作品是否具有某些代表性的特点，或者它们没有历史特征而只有其创造者的烙印；这类或那类作品的出现是必然的还是偶然的；在艺术中发生影响的是历史的继承性还是艺术作品的总和（胡乱形成的堆积物）？

大量的材料使我们肯定前者，否定后者，尽管它也有许多拥护者。虽然每部作品都是独一无二的，创造它的环境也是独一无二的，创作过程（见第十二章）充满了个人因素，并在实质上取决于艺术家的个人独具的特点。艺术作品的感知过程也是个人独特的。然而历史学者的研究表明，艺术作品通常都具有时代的烙印，而每一时代在艺术中都有典型特征。从一个时代向另一个时代的过渡也是独特的，新时代的大量作品具有仿佛是全部以前的发展所准备的典型特

征。

这样就可以把艺术视为历史上发展着的过程，在它的进程中，一个阶段必然为另个阶段取代，而其中的每一阶段以及向另一阶段的过渡都不是混乱的，而是按规律进行的，这些规律也是历史上形成的，具有客观性质。

艺术历史过程的研究途径 艺术历史过程首先是由门类艺术学在本门艺术方面并且通常在特定时代和国家（或区域）范围内加以研究的。艺术学可能构画出这一包括整个艺术的过程的全景（这当然是必要的！），要做到这点，需要它各门类的共同协调的工作。而能够组织和引导这一工作的只有各种艺术的共同理论——美学，这是美学迫切的、尚未解决的一项任务。但美学有它自己特殊的研究艺术历史过程的方法：揭示它最普遍的、必然的、实质的特点，以便在与社会生活其它领域历史过程的比较中建立关于艺术历史过程本质和主要特点的整体观念。这种观念有助于更深入理解艺术历史过程的任何一些“区段”和它的全景，并可作为每种艺术范围内进行艺术学研究的方法论的基础。

把艺术视为艺术历史过程的观念早在十八世纪德国启蒙主义者的美学中就已形成，在黑格尔的著作中得到广泛的论述。他首次采用规模宏伟的哲学美学方法研究这一过程。然而他的研究是在唯心主义的基础上实现的，与他的思辨体系的要求相吻合，所以，尽管有大量深刻的推测，在整体上却是画出了一幅歪曲了的艺术历史发展的图景。

马克思主义为科学理解艺术历史过程提供了一把钥匙，创造了历史唯物主义——研究所有社会过程的科学哲学的基

础。

艺术作品的历史生命与艺术的不朽 不过艺术的历史过程有一系列特点，使它与科学、技术以及社会生活其它领域的历史发展具有本质的区别。

例如，科技过程的后一阶段，虽然是以此前各阶段为基础脱颖而出的，但同时仿佛废除了它们，把它们完全送入历史。以往各时代的科技成就也这样或那样列入现代的科学与技术之中，但不能发挥独立的作用。比如，电灯或飞机的发明还不到一百年，可是我们只有在研究技术史的时候才能了解到它们最初的样式，而我们所用的是现代的电气设备，乘坐的是现代飞机。可是三百年前、一千年前创作的艺术作品今天依然向我们提供深刻的艺术享受！艺术的历史过程的每一新的阶段，无疑是以过去各阶段为基础，吸取了它们的经验等等，但没有废除它们，没有把它们完全送入历史，各艺术作品可在许多历史时代中过着充实的生活。大多数的人类创造迟早要衰老，退出历史舞台。而艺术却能永生……

让我们更细心地观察一下这个令人惊奇的现象。例如，古希腊的艺术。从中不难发现它时代的烙印，从时代的特点中也不难找出它的典型特征。可是为什么直至今日它仍然保存着动人的艺术魅力，并在一定的意义上堪称艺术完美的典范呢？马克思认为，对于研究者来说，回答这些问题是最主要的，也是最困难的。

回答这些问题的困难还在于：一个时代的艺术不仅能够进入其后许多代人的生活，而且也能够暂时从生活中“引退”，仿佛藏在底层，过一段时间重新“浮上表面”。例

如，古希腊和古罗马的艺术就是如此，它们在中世纪的欧洲“默默无闻”，在新时代的前夜经历了蓬勃的复兴，而被文艺复兴时期坚决否弃的中世纪的艺术却活跃地进入了我们今天的艺术生活。不能不看到，如今对保加利亚和俄罗斯古老音乐的兴趣浓厚了，可三四十年前它们很少出现在演奏厅里。如果说艺术是永生的，那么这个永生也是特殊的、“周期性的”，有消亡，也有复活。

也常有另一种情况：被同代人否弃的、仿佛永世被埋葬的作品，多年之后“复活”了，变成了后几代人的艺术生活的强大因素。例如埃尔·格列科的画，几个世纪不被重视，而没有那些画便很难设想今日的艺术生活。

我们发现，所有这一切又绝不会降低对现代艺术的兴趣和迫切的需求，不会降低现代艺术在社会和个人的目前生活中的积极作用。许多时代的创作犹如套在一起的马，拉着艺术之车飞奔，给我们以整体的影响，给我们以艺术的享受。甚至在一次音乐会的节目单中，几个时代的作品不仅成了邻居，而且常常构成统一的艺术效果。可是怎能设想在现代化的企业中各时代的技术在一起“齐唱”呢？

艺术的历史适应性 许多理论家在力图解释这些事实的时候，指出艺术中有所谓“永恒的”（超时间意义的）主题：善与恶，荣誉与义务，爱与忠。可是就连这些“永恒的”课题也在不同的时代生活里起着不同的作用。而且展示这些主题的作品，也和同一时代描述当时迫切课题的作品一样，没有得到不受覆灭与复兴这种循环的保证。我们想到，例如，契诃夫的短篇小说，内中描写的一般都是不起眼

的小人物和事件，绝非那种具有划时代意义的……可是现在许多国家对它们抱有何等强烈的兴趣啊！

看来，艺术作品不朽的原因是别的，首先是它们以独特的方式适应每一时代并在这一时代中以新的方式生活的能力。

在表演艺术中，首先是在音乐和戏剧中，可以明显地看到这种适应能力的存在。例如，对莎士比亚的《哈姆雷特》历史生命的分析表明，主人公的形象照例得到与每一时代息息相关的解释，不止一次经历了重大的变异，但却依然是莎士比亚作品中的莎士比亚笔下的一个主人公。把不同时期优秀表演家所演奏的同一部作品的录音加以比较（录音技术已有近百年！），就不难确信，不同的解释（在保留作品质量统一的前提下）不仅具有音乐家个人的，而且还有他那一时代的烙印。正如在第十二章中所讲的，表演的大量变体性乃是艺术作品创造性感知大量变体性这一普遍艺术规律的表现。这一规律出自艺术的精神实践本质以及艺术用之于人的目的性。艺术仿佛是适应它的每一位需求者，以对他施加影响，它的适应方法就是激发需求者的创造积极性，引导这一积极性，把作品的内容放在需求者本人生活经验的坩埚中加以独特的熔化。

前面（在第十三章中）我们讲述过这一过程是怎样进行的。此外，这一过程还与心理联想机制的活动有关。然而联想的介质是在历史上聚集的社会（生活的和艺术的）联想储备的基础上形成的。显然在这里隐伏着艺术不仅"适应"个体，而且还"适应"不同历史时代的可能性。诚然，这只不过是一个可能性，并非所有的作品在所有的时代都能使之实

现。

艺术作品具有特定的思想感情倾向，并造成一个特定的心理媒介。只有当这种倾向的性质符合一位听众、读者、观众的联想心理结构时，才能在他的意识中产生独特的心理共鸣，在这一共鸣的基础上产生那个为了形成艺术效果（作品精神实践影响作用）所必需的创造积极性。作品对个人的“适应力”就是这样产生的。而作品与时代社会心理结构相符，则是它对社会历史“适应力”的条件。

当然，在后一种情况下只能说是社会艺术生活中的特定趋势。或许在任何一个时期，艺术需求者的个体都是多样的，未必每一部作品都能指望引起他心理介质的共鸣。如果说的是社会（或其个别阶级和社会集团），那么就不能不看到，在社会历史的不同阶段中，形成了对一类作品的主动而稳定的厚爱，与此同时也形成了对另一类作品的同样主动的排斥，或漠然置之，这些厚爱和排斥在社会意识中首先是以该意识中占统治地位的那种艺术趣味的形式形成的。正是在这种意义上，我们说艺术的历史生命具有周期性。

任何时期的任何作品都可能具有历史意义，对它们，要象对那些已经完全进入历史的、已往各代的科技成果一样地研究。只有那些在心理倾向上符合我们时代社会心理结构的昔日作品才是活着的，今天仍积极充分发挥效能。

在这里，首先隐伏着对艺术独特永生的解释。既然在整个人类历史中不断起作用的是否定之否定的辩证规律，那么，社会意识的社会心理领域看来也要服从这一规律，

也就是说，它也是仿佛按螺旋状发展的。因而某一部作品的社会心理结构与社会意识的社会心理结构的一致是忽隐忽现的。我们发现，在一部作品得到社会环境共鸣的那些新的时代里，那部作品不单是复活，而且获得了新的生命，因为它借以影响自己听众、读者、观众的那些社会（生活的和艺术的）联想储备变新了、充实了。

当然，这里所说的只是那些含有丰富的人类态度的社会历史经验，具有强大艺术力量的作品。

从上述的一切中，我们可做出这样一个结论：艺术的不朽，艺术作品在许多时代进程中真正生活的能力并不取消其历史的性质，只是使这种性质具有与众不同的特征。在把艺术作为历史艺术过程来研究的时候，必须考虑这些特征。

艺术的进步　法国作家兼艺术理论家马里洛建造了一座“想象的博物馆”，他把各时代各民族的艺术杰作尽列其中，他指出，这些作品中每一部就其自身都是完美的，因而也都是有自我价值的。这样还有什么艺术的进步，亦即它的前进运动、它从低级到高级、从不大完美到完美的发展可言呢？

整个历史过程及其许多方面（包括科学与技术的发展）就是这样进行的。这里的进步勿庸置疑。至于艺术，许多理论家认为提出进步的主张是毫无意义的。昔日的杰作竟是如此完美，以致很难找到一部现代作品可与之并列，而前面引用过的艺术永生和不同时代作品在今天共存的事实似乎完全否定了艺术进步的可能性。

进步是有的，不过是以独特的方式进行的。为了弄清这一特殊性，我们先要讲一讲社会进步指的是什么？马克思主义在对历史的唯物主义理解的基础上给这一问题做出了科学的回答。

由于社会生活的基础是社会的物质方面，首先是社会实践，所以也应在这里寻找历史进步的标准。而实践是为了满足社会不断增长的需求，实践的进步就在于它日愈成功地、完满地满足这些需求。社会生活的所有其它领域都这样或那样地为实践服务，所以它们的进步就是由这一服务的益臻完美决定的（从它们每一领域固有的角度）。

例如，科学与技术直接或间接为物质财富的生产服务，因而它们的进步表现在不断改善对生产发展的科技保证。可是它们（特别是科学）拥有相对的独立性，因而也有内在发展的特殊需求。在这种发展进程中也形成了特殊的内部矛盾和克服矛盾的需要。因此，科技的进步便表现为对这些矛盾的克服，保证向发展的新水平转化，还表现为在新的水平上对日益复杂化的内部需求的满足。只有在这样的标准下才能谈完善，因为完善是相对的，在发展的每一水平上都可能对相应的课题做出或多或少成功的、或多或少完善的解决。也可能在这方面得，在另方面失……例如，我们常常惊叹遥远过去的宏伟建筑的完美，现代人只靠双手已经不会建造了。现代人在许多方面失掉了手工劳动的完美，可却获得了机器的完美。我们说的技术发展过程中从不大完善向较为完善的转化，指的就是它作为不断发展着的生产工具在整体效益上的提高。

艺术是为实践的另一方面服务的，它用以满足社会对形

成特定类型的人、对发展其个性的需求。艺术的任务也随着增加了，更复杂了。因为在历史的每一新的阶段上，艺术必须处理类型不断增多的人以及他们对现实的态度，思考这些态度不断充实和复杂化的经验，参与日益复杂的个性的形成，而且规模越来越大。这就是艺术进步的主要标准。

为了解决新的任务，艺术需要新的、更为有效的手段，而艺术的相对独立的发展产生了特殊的、也是日益复杂的内在需求以及满足这些需求的要求，产生了特殊的内部矛盾以及解决这些矛盾的要求。在这里已形成了艺术进步相对独立（于社会实践任务之外的）标准：如在艺术语言领域中、在艺术的全部形式方面、艺术技术和工艺等等方面。

艺术的完美也是相对的，完美就是对艺术发展该阶段中艺术特殊任务的最完满有效的解决。因此也就可能有不同类型的完美，这一点在旧型完美与新型完美相遇（远非和平地！）的过渡时代里尤为显著。例如，在文艺复兴时期，人们在古代艺术中找到了艺术的完美，但否定了中世纪艺术的完美，而浪漫派彻底否弃了古典主义的理想，提出了根本不同的完美艺术的观念。具有代表性的例子是那一事实：在许多年间法国官方艺术公认的导师们否决了凡高和塞赞的创作，认为艺术上经不起推敲，而今天，其中许多作品成了艺术完美的典范。不过高根指塞赞的画说："没有什么比杰作更象涂鸦了"。新型的艺术完美并非轻而易举立即为自己闯出一条路的……

昔日完美的作品，一旦遇上共鸣的社会心理环境，依旧是杰作。不过当它们在新时代获得新生命时，它们仿佛把自己的完美也转换几个新的方面，于是以往的这些或那些成就

在其后各时代的成就和任务的角度看，就显得更加重要或是不大重要了。

我们还注意到：过去给现在留下的只是完美的作品，而现在正在创作和积极参与生活的远非清一色的杰作。而且这不单是因为伟大的成就并不常见。当代人需要广泛地、多方面地、艺术地再现他们的生活、他们多种多样的经验、他们关注的课题，即便是这一切都做得不大准确，认识得不大深刻，他们还是需要。因为过去的全部佳作，虽然具有获得新的历史生命的能力，但是不能取代现今实在的、哪怕是脆弱不完美的、然而却是对今日新的迫切需求的一种及时的回应。这个今日艺术之不可取代性，乃是艺术进步的又一证明，因为历史上每一新阶段都向艺术提出新的任务，甚至其不完美的解决亦为当代人所需。而能够流传到后代的只有杰作或者至少是今日十分完美的创作，所以就整体而言，艺术在进行着带有它自己特色的前进运动。

社会存在及其对艺术历史过程的决定性影响 无论艺术自己有多少特点，它不能不受社会意识其它方面发展规律的支配。所以，理解艺术历史过程的关键在于历史唯物主义的基本原理：社会意识取决于社会存在，后者对前者具有决定性的影响。

这个决定性的影响就在于：一、社会意识对社会存在而言，起辅助作用，因而它的这一或那一形式的出现是为了满足存在的这一或那一需求；二、社会存在决定社会意识的主要内容，因为意识在为存在服务时，必须这样或那样地反映它；三、社会存在发展的普遍规律也决定社会意识发展的普

遍规律、决定它变化的主要倾向；四、社会存在中的阶级的、民族的相互关系给社会意识以阶级的性质和民族的特色。

该时代社会意识的本质及其发展取决于同一时代的社会存在及其发展。

这个结论也适用于艺术的历史过程，因为艺术乃是社会意识的一种形式。既然艺术是应社会实践"个人方面"的需求而诞生的，为这一方服务，并在一定意义上发挥它的职能，那么对艺术历史过程最重要特点的说明就应该到这些需求的和这一实践整体的变化中去寻求。艺术在竭力满足社会的需求时，不能不在相应的角度反映社会存在：社会生活、个人在这一生活中的地位、该时代特有类型的人、他们对现实的态度、这一环境中的典型矛盾和冲突等等。艺术带有社会阶级和民族结构的烙印，受到阶级和阶级斗争的影响，自身也变成了这一斗争的工具。

理解艺术历史过程主要特点的钥匙应到社会存在发展的客观规律中去寻找，**而艺术的历史乃是社会生活通史的一个必定的部分。**

艺术历史过程的相对独立性　不过众所周知，社会意识在许多方面不以社会存在为转移。它的每一领域都拥有独特的方式和手段反映现实界并予以影响，而它的发展在许多方面便决定于这种独特性。在每一领域内部形成特殊的发展继承性，产生着衰颓与新生之间的特殊矛盾以及克服它们的独特途径。在社会意识中形成的新思想、新评价、新定势等等不是立即取得广泛影响并成为社会生活重要因素的，因为社会

意识不同领域的充实方法都是独特的。这样形成了它们发展的特殊内在逻辑，只是在最终这一逻辑才决定于外部的、社会存在发展的客观逻辑。

也不能不考虑社会意识各不同领域的相互影响以及主观因素的作用——卓越艺术家、哲学家、政治家等等无与伦比的个人才能、他们的独特天才、他们的权威、他们对同代人以及后人的影响作用。

不过这一切并未触及社会意识各不同领域的深刻本质以及它们的历史，因为独立性与这一本质有关，而且与其说它出现在相应历史过程的内容中，还莫如说是出现在具体的形式中。所以独立性也不是绝对的，而是相对的。

艺术的历史过程也拥有上述各方面的那种相对独立性。它受社会存在的制约又相对的独立，这都在特殊的辩证统一和“斗争”中得到表现。既然它以社会存在为转移而又摆脱这一存在，既然它们之间的相互关系在不同时代、不同国家亦有所不同，那么不考虑这些特点便不能了解艺术发展的具体道路。

艺术历史过程的分期 马克思主义制定了各种历史过程分期的科学原则，认为各种社会经济结构乃是人类发展的主要阶段。用列宁的话说，每一种社会经济结构都是独特的社会机体，都有其发生、发展、衰亡、向新的社会经济结构过渡的特殊规律。既然构成这一结构基础的是物质财富的生产方式，所以社会生活的那些与生产方式直接联系着的方面也要经历生产方式所走过的那些阶段，与它一起发生、发展、衰亡，并在新基础（新结构）上获得新质量。我们在艺

术史中没有发现这样的直接联系。

在艺术史中同样可以清晰地看到彼此更替的阶段，其中每一阶段都是独特的“艺术机体”，都有其产生、发展、衰亡、向新阶段转化的特殊规律。然而艺术历史过程的这些主要阶段并不总是也不完全是与一般历史的主要阶段相吻合的，艺术的兴衰与历史的兴衰、艺术中的革命与社会的变革同样不总是也不完全是吻合的。例如，资产阶级社会经济制度战胜封建制度，它的出现在整体上是人类发展的强大因素，但对人类精神生活的某些方面却产生了不良影响。马克思写道：“……资本主义生产对精神生产的一些领域是敌视的，例如，对艺术和诗歌”①。但在新的资产阶级关系刚刚成熟的条件下（还在封建结构的框架内，在文艺复兴时期），艺术却经历了空前的繁荣，这一时代乃是艺术历史过程必需的重要阶段。还是在这一结构的框架之内，同样是在刚刚成熟的资产阶级关系的条件之下，形成了另一完全特定的“艺术机体”——古典主义艺术……我们还想到了十九世纪后半叶的俄国，在它那最深刻的经济和政治危机的背景上，艺术得到了蓬勃的发展，赢得了世界的公认。

不过在某种范围内，艺术历史过程的阶段也置身于社会经济结构的框架之中，如：中世纪的艺术，对于欧洲的封建主义就是如此，再如今日的资产阶级艺术本身就带有资本主义总危机的印记。社会经济领域的和艺术领域的革命高潮也可能吻合。伟大十月社会主义革命（二十世纪世界历史中最杰出的事件）成了艺术进步的强大推力，而这一革命所产生

---

① 《马恩全集》俄文版、第26卷、第280页。

的艺术成了世界艺术历史过程主导的进步因素。

艺术历史过程主要阶段对一般历史主要阶段的依赖程度不一，该怎样解释呢？看来是这样，因为艺术不受物质财富生产的直接影响。与艺术史有较多直接联系的是人作为主体和个性的发展史、个人在社会生活中地位和作用的变化、“人改造人”实践的需求和任务，而这些只是在最终并通过复杂间接的途径才受到物质财富生产的影响。所有这些联系目前研究得不够充分，所以艺术历史的分期还有争议。

“艺术机体”及其主要特点

不过还是存在着一些明显特征，可用于判断作为艺术历史过程一个阶段的“艺术机体”。这就是这一或另一时代大多数艺术作品的共同的创作原则，它们决定着那些作品作者全部活动（一方面是“对外”和“对内”活动，亦即对现实界的艺术认识活动和建造现实界精神艺术模型的活动，另方面是掌握本门艺术的经验和武器库、建造物质艺术客体的活动）的主要倾向。艺术家的“对外”和“对内”活动的原则当然是相互联系、相互渗透的。所以反映这些原则的美学范畴也可以说是成对的[1]。这里所指的是“艺术方法”与“艺术风格”。

这两个概念用于多种意义——很广（例如，风格常被视为艺术的民族特性的表现）又很窄（风格也常被理解为艺术家的个人手法）。我们只用它们表明历史上形成的、标志着艺术历史过程阶段的那些“艺术机体”的特征。

从这种角度看，艺术方法就是历史上形成的、对现实艺

① 成对范畴的特点是：一对中的每一个就其自身而言没有意义，它的意义只有在与另一个的相互影响作用中才能获得。

术认识及其精神艺术模型建造的原则，而艺术风格就是历史上形成的、从艺术武器库中选择艺术手法、手段和结构以及把它们用于在物质艺术客体中体现上述模型的组织原则。十分明显，如此理解的方法与风格是不可分割的，只有为了理论上分析的目的，才能单独研究。

处于统一中的方法与风格说明了每一个历史上形成的艺术流派的特征，这种流派也就是具有发生、发展、衰亡和向艺术历史过程新阶段转化特殊规律的、特定的“艺术机体”。

下面（第十六章）我们将研究艺术中方法与风格是怎样形成和发挥功能的。我们暂且指出，音乐学很少使用方法这一概念，所以创作中和艺术中的文艺复兴、巴洛克、古典主义、浪漫主义等等时代，传统上只被视为特定的风格。实际上，它们之中的每一个时代（以及其它历史上形成的艺术流派）的特征都不能只用风格来说明，而且一定要用相应的方法来说明，在这辩证的一对中起主导的、决定性作用的永远是艺术方法。

在艺术领域中，社会结构的特点，首先是社会阶级结构和各阶级间相互关系的性质、民族过程和各民族间相互关系的特点等等得到了独特的表现。因此，“艺术机体”的本质特征表现在艺术的人民性、阶级性、党性、民族特点之中。这些范畴我们下章中探讨。

社会结构的复杂性还表现为：不同的艺术流派可同时存在，发生相应的相互关系，而阶级的对抗可表现为持相互排斥创作原则的那些流派的冲突。后一种情况在资本主义社会尤为明显。说明“艺术机体”特征的是该时代形成的创作中和艺术中的流派、它们的相互关系、它们之间的斗争。

第十五章

艺术的人民性、阶级性、党性。艺术与民族

〔苏〕拉波泡泡尔特

上一章中我们讲过，艺术的历史过程的每一阶段都以独特的方式反映其时代的特点。那首先就是社会结构的特点，而在这一结构中则首先是阶级与阶层间、部族与民族间的相互关系。艺术历史过程，如果不考虑到它对一般历史过程的这些头等重要因素的依从关系，便是不可理解的。

历史艺术学所依据的是有关这些因素的全面材料（特定时期、特定国家的，这些因素对该国、该时期各种艺术的影响）。而美学则限于阐明艺术与社会阶级结构之间最普遍、最稳固的相互联系。

艺术创作与艺术的两股主流 原始社会没有阶级和劳动分工，它的意识与文化还是一个不可分割的混合整体。只是后来，在阶级社会和社会劳动分工加剧的条件下，才形成了社会实践活动、社会意识和文化对社会结构的依赖关系。在这

里，社会意识的专业化形式从精神生活总的流动中向外分离的过程开始了，尤其是社会意识和社会活动的专业化的**艺术**领域开始形成了。不过除了职业化的艺术和艺术活动之外，非职业的、主要是集体的创作还在继续发展，一如既往，汇入人民群众的整体精神生活，而在群众中间，非专业的业余艺术继续发生影响。如果说一开始这两股流还时常汇合，彼此间密切地相互影响着，那么后来，特别是在发达的封建社会，它们分离了，各行其道，而它们之间的相互影响作用也具有了更为隐蔽的、间接的性质。这时前者得到了官方的承认，并在美学观念中以及这些观念所形成的对艺术的要求中得到了独特的固定。

例如，中世纪的基督教神学美学对艺术提出了无条件为宗教和教堂服务的要求、直接参加祈祷仪式。而世俗的艺术，尤其民间艺术，则被教堂排除在艺术领域之外，如果没有定为罪恶活动的话。可是官方的艺术常常带有不被承认的、民间艺术的烙印，从而表现了群众自发的艺术意识。

文艺复兴时期，尽管崇拜古希腊、古罗马及其尚未完全分化的艺术文化，但在对待民间创作方面并没有实质性的改变。古典主义① 崇尚贵族风气，比以往任何时候更加严厉地划清了它与“不学无术的”创作的界线，认为后者粗劣、庸俗、是艺术爱好者不屑一顾的。不过它也同样坚决排斥任何专业艺术，只要不遵循它的原则。在这样的条件下，两股艺术之流的距离不仅没有缩小，反而扩大了。

---

① 我们指的古典主义是它的发生和发展与绝对王朝理想联系着的，它在十八世纪法国美学中得到了最彻底的理论论述，它的创作表现在十八世纪的法国艺术中。

之所以扩大，一、是因为“学识渊博的”艺术实际上是人民群众接触不到的，他们只能以业余创作的果实来满足自己的艺术需求，二、是因为高居社会上层的专业艺术日益脱离自己的民族基础，甚至在民族急剧形成和发展的条件下，它常常受到的主要影响不是来自本民族的文化，而是来自它感到亲切的其它国家的贵族文化（例如，十七——十八世纪德国官方的艺术生活主要是受意大利和法国巴洛克和古典主义思想的支配，这些思想对俄国和欧洲其它国家亦有显著的影响）。

而民间艺术，世代相传，经过许多世纪许多人的千锤百炼，常常达到极高的艺术水平。它与劳苦大众的日常生活息息相通，使这种艺术成为民族特征和民族意向的代表和保管员。在民主意向强烈的启蒙时代，民间艺术不能不引起“学识渊博的”艺术及其理论家们的注目。

艺术的人民性原则及其历史形式　最先研究这一原则的是反封建文学社会运动“狂飙突进”思想家、德国哲学家海尔德尔。他提出了艺术的人民性原则，认为这是“人民精神”、人民情感和性格在艺术中的表现。他在民间艺术中发现了这一表现（以及没有被文明“损害”的生动的形象鲜明的语言），他号召艺术家们面向取之不尽的民间艺术宝藏。海尔德尔为发掘、记录、整理和宣传德国民间创作进行了大量工作，奠定了现代民俗学的基础。他把艺术的人民性与艺术的民族特点联系起来，他认为采用民间创作乃是充实全部艺术文化的途径。

启蒙派从另一方面接近人民性的主张：批判古典主义的

贵族风气，为争取艺术面向普通人、"第三等级"的生活，为创立不仅关于人民而且是为了人民的艺术而斗争。例如，狄德罗、莱辛的艺术创作和美学观念都饱含这种思想。

德国浪漫派美学（"狂飙突进"运动的直接继承者）十分重视艺术的人民性原则。它把这一原则与那种使民族性深入艺术创作的要求联系起来，它首先在日常生活和意识的古朴准则中寻找民族性，把这些准则理想化，把现在的迫切课题引向过去。浪漫派在民间艺术中寻找的也首先是古朴的特征，认为民间创作乃是这些特征自然的、直接的表现。他们把民间艺术与专业艺术对立起来，认为后者是编造出来的、个人主义的、人为的，号召艺术家们学习民间创作的经验。俄国的斯拉夫主义者也是这样理解艺术人民性思想的。

俄国的革命民主主义者尖锐批判了对艺术人民性的如此理解，对它做出另一种、在许多方面新的解释。他们研究的不是抽象的"人民精神"，也不是人民的古朴风俗，而是人民现实的迫切需要。他们首先是把艺术的人民性原则与这些需要的表现联系起来。他们看到了寄生虫与劳苦人之间的对抗，他们号召用平民的眼睛看世界（车尔尼雪夫斯基语）。所以就连民族思想也被俄国革命民主主义者首先理解为平民利益的表现。在这样背景上他们号召艺术家研究民间艺术并以它为支柱。

在革命民主主义者学说的优点当中，应指出艺术人民原则与现实主义创作方法的联系。真实的反映现实要求艺术面向人民的生活，人民的生活是社会生活的基础，不深刻洞察人民生活，不真实反映这一生活，表现人民的需要便是一句

空话。

在马列主义美学中，人民性原则得到进一步发展和科学的论述。在这里，它同样是与现实主义的要求处于有机的相互联系中，不过是质量全新的社会主义现实主义。

与人民性原则相适应，艺术应当：一、**反映人民生活**，**表达人民的利益**、**期望**、**需求**；二、**为人民服务**，**为人民创作**。

然而“人民”这一概念自身在不同条件下具有不同的内容。对它的科学理解要求采用**具体历史的和阶级的方法**。

构成人民的是劳动群众，可是在不同的时代劳动群众也有独特的阶级成分。具体历史的方法就意味着分析这一成分，分析它的（劳动阶级与阶层之间，每一阶级与剥削阶级之间的）相互关系。与此相应，艺术的人民性获得独特的性质。每一次它都有特定的阶级内容。

在我们这个时代，无产阶级是主要劳动阶级。列宁把“文学事业”（亦可说整个“艺术事业”）称之为整个无产阶级事业的一个组成部分，是革命的无产阶级政党关怀和注意的对象。**社会主义艺术的人民性就是作为它的革命的党性出现的**。艺术的民族性也具有特定的阶级内容。**艺术的民族性，离开民族发展和民族间相互关系的具体历史阶级的内容，是不能理解的**。

艺术的阶级性质。它的心理的和思想的表现

阶级社会的生活中没有那种不受阶级影响的领域。不过通常这种影响不是直接的，而是间接的，并且向不同领域渗透的途径也是各异的。现在我们来看一看对艺术的间接阶级

影响的主要途径。

社会的阶级结构决定社会经济结构，并通过这一经济结构的中介，决定社会心理环境，在这一环境中人们劳动、斗争、感受、思考、对世界采取各式各样的态度。艺术在认识这些态度时，也就把作为它们基础的那些阶级因素刻画出来。艺术的影响力量，除了其它一切之外，还取决于作品心理结构与时代社会心理结构的相适应。因此，阶级影响也表现在艺术的社会效果上。

社会的阶级结构以及这一或那一阶级在该结构中的状况决定社会需求特定类型的人以及这些人对世界和对自己的特定态度。这种需求在阶级道德、政治纲领、社会理想等等之中得到了独特的表现，而通过这些道德、纲领、理想等等的中介，这种需求也表现在社会价值的标准之中。艺术在它的评价中，不能不直接或间接地依据这些标准，从而接受阶级的影响。

各阶级的这种需求也决定了它们对艺术的特殊要求。而这种要求必须以艺术（作为形成人及其个人态度的社会工具）的历史经验为中介，还要以艺术自己相对独立发展的内在需求为中介，才能在历史上形成的创作原则（艺术创作定势）中得到表现。而这些定势在指导整个创作过程的时候，也就把它们通过复杂途径而获得的阶级影响带进了艺术。

各种主要形式的（经济的、政治的、意识形态的）阶级斗争必定包括争取人的斗争，所以也就包括争取使用有利手段（其中包括艺术）的斗争。因此，艺术不仅是这一斗争的工具，而且还是这一斗争的舞台。使艺术服从阶级利益是通过对艺术家们施加思想影响的途径实现的，当然同时还要借

助于美学观念、艺术批评、各种社会性声讨或嘉奖的措施，而如果这个占统治地位的是一个剥削阶级，那么它还要通过公开或多少加以伪装的经济途径，有时通过行政法律强制性的途径。

该时代的阶级及其相互关系影响它的艺术和艺术生活，使之具有一种公开的，而更经常是隐蔽的，但永远是独特的阶级性质。

这种阶级性质（就其极端形式而言）可以是消极的、旁观的、隐蔽的，也可以是积极的、公开的、战斗的。在这种意义上，可以说是阶级性质的心理的和思想的表现。在前一种情况下是自发形成的，阶级因素进入艺术有时甚至是不由自主的，随着艺术所反映的现实界现象（由于它们固有阶级因素）一起进入的。在后种情况下，阶级性质是在有意识的、在艺术中贯彻艺术家阶级立场的基础上形成的，它是作为艺术自身的以及它对听众、读者、观众影响的相应思想倾向而出现的。

艺术阶级性质表现的最高思想形式就是艺术的党性。

党性及其具体历史性质

党性既出现在社会的精神生活中，也出现在社会的实践生活中。在第一种情况下，党性可定义为社会意识的阶级倾向性对社会存在积极的、彻底的、战斗的、与敌对阶级立场不妥协的表现。

党性有具体的历史性质，而它在社会中的作用决定于它的客观的阶级内容。党性是革命的并促进社会的发展，如果它表现那一阶级的倾向性，而那一阶级的利益符合社会发展的业已成熟的需求。在这种情况下，党性会促进意识对现实

界诸现象、过程、态度本质的深入理解，促进社会生活紧迫任务的解决，促进社会生活的业已成熟的需求的满足，也就是说推动社会生活的前进。党性可以是反动的并阻碍社会的发展，只要它表现那一阶级的倾向性，而那一阶级的利益与社会发展的业已成熟的需求相矛盾。在这种情况下，党性背离诸现象的本质，常常歪曲这一本质，回避社会生活紧迫任务的解决，妨碍社会生活业已成熟的需求的满足。

也有这种情况，整体上进步的阶级却有某些保守的，甚至反动的意图（例如，资产阶级民主革命条件下的资产阶级），但有时反动阶级需要进步行动的支援（例如，这种情况导致在第二次世界大战条件下一系列资产阶级国家加入反希特勒同盟）。我们还要指出，当一个阶级的利益与群众的需求矛盾时，它的思想家们为了扩大在群众中的影响，就隐瞒他们的真正党性，加以伪装。这一点对许多现代资产阶级政治家、社会学者、哲学家来说是有代表性的，他们力图以民主主义、甚至社会主义的面具掩饰反动的党性。要划清阶级力量的实际界线，要弄清在该条件下符合它们党性的实际内容和社会作用，必须采用具体的史历的方法。

具体历史的方法还用于阐明党性对特定现象、过程、社会生活趋势的作用。如果这些现象、过程、趋势触及各冲突阶级的利益，那么它们在社会意识中的反映一定带有阶级倾向性，得到不同的、常常是相互排斥的阐述和解释，这些利益被触及得越是强烈，意识的党性在反映上述过程、现象等等时就越是尖锐。如果社会生活中的现象、过程、态度没有触及（或触及不深）各敌对阶级的利益，那么社会意识中对它们的对抗性解释就是多余的了。党性原则的滥用会损害这

一重要原则自身的威信。运用它，要求每一次都是独特分析。例如，科学的任何一个领域在确定其方法论的时候，都需要党性，但在处理具体技术问题时，金属工艺学就不需要它。艺术需要它，例如在评价现实的时候；艺术不需要它，当对艺术客体的物质进行工艺加工的时候……

不过就整体而言，党性触及社会意识的一切领域，犹如透过每一领域特殊性的三棱镜的折射，在每一领域中得到特殊的表现……

党性原则与音乐艺术

我们看看器乐无标题的作品，在这类作品中最完满地表现了我们前几章所讲的音乐特殊性。这些作品中不能再现具体的行动、状况、特定的事件、情态，器乐没有用以体现逻辑概念（表达特定政治、哲学、伦理等等社会思想的主要形式）的词。所以，音乐要当这些思想的宣传者，就要与词、舞台动作等等结合，或是通过其它途径宣告它的标题。在美学和音乐学的文献中通常都是只用这样的例子来说明音乐的党性。

然而音乐也在其它情况下显示出党性。因为音乐在其全部变体和所有体裁中，都揭示并从特定立场评价人的态度和这些态度的经验，并在特定的倾向上影响自己听众的个性、影响他们对现实界以及对自己的态度。在现代音乐中贯彻党性，这就意味着积极地、始终不渝地参与当之无愧的、全面和谐发展的个性的形成，把积极创造性和革命人道性注入个性对现实的各种态度中去，充实这种态度的经验。

艺术的实践效用在很大程度上取决于听众的修养，取决于艺术感知的文化水平。一位音乐家的党性还表现在他积极

参与对群众的音乐美学和艺术感知的教育，参与当之无愧的音乐艺术听众的形成和扩大，参与反对思想上异端的敌对艺术，反对低级趣味，争取培养发达的艺术趣味的坚决不妥协的斗争。

艺术的阶级性和民族性。资产阶级社会的民族文化中的"两种文化"　艺术中所反映的不仅是历史的、阶级的而且还有民族的因素。现代各族人民的文化是在民族基础上形成的，而艺术由于它的永生性而成为最古老传统的保管者和体现者，这一传统不仅起源于民族形成和各少数民族文化汇合成统一民族文化的时期，而且可追溯到更遥远的时代。在艺术中反映了各民族命运、语言（语言的"灵魂"甚至还间接的影响到非语言的艺术，特别是音乐）、日常生活等等的历史特点。艺术中最完满地表现了最难以捕捉的民族特点以及构成这些民族的人们心理面貌的共性。只有艺术才能创造并把本民族人民不断发展着的、生动的、鲜明的社会心理结构传给后代。

艺术不仅能够反映，而且也不能不反映本民族的某些重要特点。艺术也积极地利用这些特点。作品的心理结构与民族心理面貌的特点相一致乃是造成心理"共鸣"的一个有效手段，这是艺术的深刻精神实践影响所必需的。

不过，民族因素不能离开阶级因素来加以研究。民族的共性并不排除阶级的对抗。列宁针对资本主义社会写道："每一现代民族中，都有两个民族。每一种民族文化中，都有两种民族文化"①。在发展这一命题时，列宁写道："每个民

① 《列宁全集》，第20卷，第16页。

族的文化里面，都有一些哪怕是还不大发达的民主主义和社会主义的文化成分，因为每个民族里面都有劳动群众和被剥削群众，他们的生活条件必然会产生民主主义的和社会主义的思想体系。但是每个民族里面也都有资产阶级的文化（大多数的民族里还有黑帮和教权派的文化）。而且这不仅是一些‘成分’，而是占统治地位的文化”①。

艺术中的民族因素与艺术的阶级性和党性联系着，仿佛经过后两者特点三棱镜的折射。在这里“两种文化”的对立首先是作为社会对个性以及积极影响个性形成的两个主要倾向的对立而出现的。无论是在资产阶级社会的现代艺术中，还是在那些积极参与今日艺术生活的以往各时代的艺术中，这一分水岭都十分明显。资产阶级的民族文化中的进步倾向依靠的是整个艺术遗产的民主主义的和社会主义的成分以及艺术的民间源流，这一倾向也是艺术人道主义传统的发展。

社会主义文化为以往时代民族文化的民主主义和社会主义成分大开通向现代生活之门。它也创造了新的艺术文化——社会主义内容、民族形式的文化。

艺术中的民族性与国际性及其辩证的相互关系

每一民族文化都是在与其它民族文化的相互联系中形成和发展的。这种相互联系在不同的时代里具有不同的性质和规模。它们在二十世纪变得更为活跃、广泛而又有规律，因为这时已经产生了社会生活各方面日益增强国际化的条件，列宁把它称之为人类发展的世界历史趋势。但在资本主义制

① 《列宁全集》，第20卷，第5页。

度下，它被帝国主义集团用于对落后民族的政治和经济的奴役，用于保留和巩固新形式的殖民主义。为此服务的，除了其它的一切之外，还有帝国主义国家的资产阶级艺术向不发达国家的迅猛扩张，阻碍了他们本民族艺术的发展。

社会主义消灭了这种对抗以及资本主义的所有其它对抗性矛盾。它为艺术中国际因素与民族因素和谐的结合创造了前提条件。

至于艺术的历史过程，它在社会主义条件下的特点是有一致的思想方向性。这一方向性首先把社会主义各国的文化联系起来，使之具有共同的特点。不过它们在不同的民族土壤上具有各自的外貌、传统和特点。可以说，社会主义各国文化（包括艺术）的发展有共同的社会主义内容（亦即本质一致）和各式各样的民族形式。

如果说到个别艺术作品，那么它们的整个织体都浸透了处于辩证统一中的国际因素和民族因素。因为在社会主义各国的生活中也在进行着经济、文化发展、各国接近、取长补短的辩证统一过程。所以在真实的艺术作品的内容中，虽然十分明显地反映了社会主义国家的共同过程，却也出现了不少民族成分。对民族日常生活、风俗、传统以及民族心理面貌的反映特点，对民族生活课题的提法、对历史的陈述等等都与这些民族成分联系着。在音乐作品的内容中，这首先就是民族心理面貌特点的反映。

民族特点在艺术作品的形式中表现得更为广泛和明确，因为在这里民族传统、艺术手法和手段的特色、艺术语言中的民族成分都非常有力而又稳定。民族的特点与其说是显示在艺术形式的个别成分上，还莫如说是显示在艺术形式的整

体组织上，法捷耶夫把这一组织描述为民族的“色彩和气味”。在这一领域中，各民族文化也在相互充实。艺术形式的许多民族成分得到国际的共鸣，使国际艺术武器库能够在我们的时代里形成，各国在创作民族艺术作品时许可广泛地使用。

其它国家的艺术以及世界各国的进步艺术日益广泛而有机地进入社会主义协作各国的艺术生活。日益广泛地进行创作经验交流、创作合作活动（合拍电影、电视片，同台演戏，组织协作画展，等等）、艺术院校师生的交换和留学，等等。

在同时发展各自民族传统的条件下，各国进步艺术接近和相互充实——这就是我们时代艺术生活的进步的历史趋势。

第十六章

艺术中的方法、风格、流派

〔保〕科拉洛夫

艺术方法乃是审美范畴

"艺术方法"这一概念是苏联学者们在二十年代末三十年代初提出的并已进入马列主义美学基本范畴的武器库。这一概念的提出具有重要意义。它强调了艺术内容方面、艺术对现实态度的头等重要性，强调了这一问题在理论观点体系中以及艺术实践中的在许多方面具有决定性的重要作用。不过，虽然从这一概念在科学中的出现算起已经过了半个世纪，在这段时间里马克思主义美学家对它进行了积极地研究，但直至今日，对艺术方法的本质，对它在创作中的作用，对它的历史形式和现代意义，对它在审美范畴体系中的地位等等的争议从未平息过。

我们的讲述只限于它在马克思主义美学文献中得到最广泛的那种论点，不涉及就上述问题展开的大量争论。

当然，艺术方法的概念只是在二十世纪才提出来的，这一事实并不意味着这个概念所反映的那一现象从前就不曾存在于生活之中。正如莫里哀戏剧中的一位主人公不知道他讲

的是无韵的语言，或画家没有创作方法的理论观念却始终受这种方法这样或那样的指导一样。因为艺术永远处于对现实界的这样或那样的态度之中，而艺术作品作者（意识到或没有意识到这一点）都是在当时当地占统治地位的那些表达了这种态度的定势的影响之下反映现实的。艺术理论也未能完全忽略这一事实，虽然只有马列主义美学对它做出了科学的解释。

这一问题曾引起古代思想家的注意。例如，在确定模仿对艺术的意义时，亚里士多德就指出了三种模仿。他写道，画家描画实物，或是“象它们过去或现在的样子，或是象人们对它们所说和所想的那个样子，或是象它们应该是的那个样子”①。1605年，蒙特威尔第在他的第五本情诗的序言中写道，他打算写篇理论性的论文，题目是《第二种方法，或现代音乐之完美》，显然这里所指的就是不同于查尔利诺所提出的作曲方法。布阿罗在《诗的艺术》中确定了古典主义方法的基本原则。左拉曾提到创作中有“实验的方法”。别林斯基使用过概念“自然主义学派”，而车尔尼雪夫斯基曾指出俄罗斯文学中存在“批判的流派”。

不过在马克思主义以前的美学中，方法的概念没有取得基本范畴的地位，而那些在美学中持唯心主义路线的理论家则宁可取消这一题目。

他们的重点不在艺术对生活的反映上，而是在艺术的内在问题上。他们只使用一个“风格”概念，用以判断创作的定势，而且更喜欢用以判断艺术家的个人特色。我们曾指

① 亚里士多德：《论诗的艺术》，莫斯科、1957年版、第127页。

出，资产阶级理论家们常常把艺术的历史视为风格更替的历史，他们所说的风格就是艺术历史过程中所形成的那些形式构成的原则，从而在实质上忽视了该过程中出现的对现实进行艺术反映的原则，忽视了艺术整体的内容性。

应该说，即或在马克思主义美学中，艺术方法的概念也不是立即形成的，尽管艺术的内容性问题在这里一直占中心地位。在二十年代，即当新的艺术文化刚刚开始形成的时候，曾提出过一个口号："拥护艺术中的辩证唯物主义方法！"意思是，这个口号将引起艺术家注意，必需对生活进行真实而深刻的研究。然而哲学的方法反映的是科学认识的特殊性，并卓有成效地为这种认识的目的服务。把它推出来作为艺术方法，就不能不背离对生活进行艺术研究的特殊性。我们曾强调指出，对生活的艺术研究不仅与科学认识有共同特点，而且也有质的差异，这种研究是在与评价方面、"规划"方面以及艺术家创作活动其它方面的不可分割的统一中进行的。

1932年4月通过的联共（布）中央委员会的历史性决议《改组文学艺术组织》严厉批判了那种对艺术创作采取的无视艺术特殊性的庸俗化态度。"拥护艺术中的辩证唯物主义方法"的口号撤消了，于1934年，在全苏作家代表大会上说明了需要特殊创作方法的理由，于是提出了社会主义现实主义的口号，社会主义现实主义乃是现代进步艺术的首要的艺术方法。

艺术方法与世界观

但这并不意味着降低了科学世界观在艺术创作中的作用。恰恰是艺术家的世界观在这样

或那样的程度上决定创作过程的所有阶段。艺术中对现实界诸现象的选择和认识，对这些现象以及人们对世界和对自己的态度的评价，都这样或那样地取决于艺术家的世界观，而这一世界观表现着这一或那一阶级的、社会集团等等的立场。世界观的影响还表现在艺术家如何看待艺术的目的，特别是如何看待他自己作品的用途，其中包括他想使观众、读者、听众得出什么样的结论、评价和定势。可是硬把方法归结为世界观，一个偷换另一个，就会使我不能解释：一、在同一个方法范围内何以有多样的艺术现象，二、来自不同意识形态阵营的创作人员的审美和艺术立场何以巧合。所以十分明显，研究“艺术方法”概念只能考虑艺术的特殊性、艺术对现实关系的特点、它在社会生活中的地位、等等。

可见，社会主义艺术的创作方法（我们将在第十八章讲），离开它与马列主义哲学最紧密的联系是难以想象的。不过它拥有自己的特殊本质和结构，拥有自己的、表现出社会主义社会对艺术和艺术创作特殊要求的特点。

艺术方法的本质与结构

我们曾提到，围绕着“艺术方法”概念展开的争论今日仍未平息。在马克思主义美学文献中对它下了不同的定义。不过所有定义的作者在一点上是相同的：大家都把方法理解为**艺术中反映现实原则的总和**。

在第十四章，我们给艺术方法下的定义是：历史上形成的艺术认识现实和创造其精神模型的原则（亦即指导艺术家“对外”活动的原则）的总和。所以，要理解方法的结构，我们应回想一下“对外”活动的结构，它是由艺术认识方面、

艺术评价方面和艺术规划方面构成的。所有这些方面在方法的结构中都是以适合它的定势的样式出现的。

这首先就是认识的定势。它主要是指导对现实界这些或那些现象的选择，对艺术所研究的人们对世界和对自己的这种或那种态度的选择。例如，十七世纪文学和戏剧中的古典主义指导艺术家去研究的主要是道德问题和社会理想，其注意的客体基本上是历史中歌颂英雄的篇章，人们态度中的义务与情感的斗争，义务获得胜利，等等。浪漫派则面向人的情感和激情的世界，而且都是空前绝后、个人独特的。批判现实主义则寻找和揭示社会生活的规律，正如列宁论托尔斯泰时所说的，撕掉"所有各式各样的面具"，暴露各种社会类型人们的典型态度，等等。

其次就是评价的定势。它包括对现实界诸现象的以及人们对这些现象所持态度的评价标准，有关艺术应使之形成的那种类型人及其态度的观念，以及艺术力求使其读者、听众、观众具备的那一理想。

这两种定势都与第三种定势最紧密地联系着。第三种就是对艺术精神实践影响作用的这一或那一类型、性质、方向的定势。它出自评价的定势，同时又决定评价的定势。它主使选择和认识生活的性质，因而它与认识的定势联系着。在这三者的统一中，它们提供这样或那样的艺术概括的方式，这一方式犹如给方法做了一个综合的特点说明。例如，现实主义方法是以现实的生活现象和态度的再现为基础的，而浪漫主义的方法则是以再现从它理想的角度加以理想化了的现象和人们态度等等为依据的。

所有这些定势在艺术家意识中的形成，不仅受到艺术内

在过程的影响，而且也受他世界观的左右。这时，无论是在“对外”还是在“对内”活动阶段，艺术家的世界观都要经过艺术创作活动特殊性三棱镜的折射，并以一种社会实践和这一或那一阶级（社会集团）需求所迫使的独特的“社会定货”的形式出现，而且还要经过艺术个性的、他的才华特点的、他的创作道路的三棱镜的折射。

艺术方法表达那些被特殊折射在每一位艺术家创作中的、历史上正在形成的、社会（这一或那一阶级）对艺术的要求。

艺术方法在不同艺术领域中的特点

同一个方法，通常包括所有种类或许多种类的艺术。因为历史上正在形成着的社会（这一或那一阶级的）要求是对它那一个时代的整个艺术提出的。所以，例如，中世纪的教堂艺术的创作方法，在同样的程度上为那一时代的绘画、雕塑、建筑、音乐所固有，同样，古典主义的、浪漫主义的或批判现实主义的方法也都是各自时代的各种艺术所特有的，尽管它的最完满的表现可能是在几种艺术之中，例如古典主义最完满的表现在于戏剧；浪漫主义在于文学和音乐；批判现实主义在于文学、戏剧、绘画，等等。社会主义现实主义则是我们时代所有艺术领域的主导的艺术方法。

可是同一个方法在不同的艺术领域中也有其特殊的特点。下面（在第十七章）我们将研究现实主义艺术方法在音乐创作和音乐艺术中显现的独特性，与在文学、戏剧、电影、造型艺术中的加以比较（当然，它们也有各自的特点）。在许多音乐学著作中，也对其它方法在音乐中显现的特殊性

进行了研究。我们只是强调指出，这些特点出自该种艺术对现实反映的和再现的方式独特性，在这种意义上，它们与符合该种方法的风格特点联系着。我们还要指出，独特性所涉及的不是特定方法的（各种艺术中一致的）本质，而是这一本质的各种具体显现。所以，同一种艺术范围内的不同体裁也会有独自的特点，因为它们主要是用于这一或那一领域的生活现象，用于对这些现象所持的这种或那种类型的态度。

所以，艺术方法在各种水平上行之有效：它的影响支配着一个整个历史时代的艺术家的创作，或是一个艺术学派（流派）的，或是一位特定艺术家的创作。艺术方法，在相应的水平上对艺术的所有种类和体裁都是一致的，在它们的每一种之中的显现都是独特的，而决定这一独特性的是该种类和该体裁所固有的反映和再现现实方式的特点以及对这一或那一领域生活现象或对这些现象所持的这种或那种类型态度的主要倾向的特点。

艺术风格乃是审美范畴

现在我们来看一看"艺术风格"的概念，以便阐明它与方法的相互关系。这一概念有悠久的历史。而且它总是引起音乐理论家和作曲家的注意。风格曾是文艺复兴时期音乐理论概念中的一个核心概念。巴洛克美学对风格提出了硬性的要求。古典主义理论家和启蒙时期的美学思想家广泛地论述了与风格有关的问题。其后的美学和艺术学所有学派都没有忘记风格，无一例外。

但这并不是说他们都同样地解决了这一问题，并用这一概念包含了类似的现象。有时风格被理解为一个流派作品中的艺术手法的共性（如，巴洛克风格）；有时被理解为某一艺

术家创作手法的特色；第三种理解为特定类型的表现力（十七世纪意大利歌剧中的rappresentatvo风格）；第四种理解为艺术陈述的性质或体裁（壮士风格），等等。我们曾谈到许多资产阶级美学家把风格的意义绝对化，用做时代的、或大或小一批作者的或个别大师的艺术活动的万能标志。

前面曾讲过的，有关艺术家"对内"和"对外"活动的以及它们相互联系和相互渗透的看法，允许我们说风格与方法相互渗透，有着不可分割的联系。所以，企图把风格说成是某种独立的东西毫无依据。马列主义美学反对把它绝对化，只是着重指出它真正十分重要的意义。它在与艺术方法概念的统一中才有意义，而这两者在一起表现（我们下面讲）艺术中内容和形式的统一、创作过程中内容和形式建造的统一。

由此可见，"艺术风格"概念（与"艺术方法"概念的统一中）构成艺术科学的一个基本范畴。

艺术风格的本质与结构

正如方法的概念一样，风格的概念也是有争议的。我们综合马克思主义美学文献中的各家之说，在前面（第十四章）已经给艺术风格下了一个定义，认为它就是艺术家"对内"活动的原则，亦即历史上形成的对艺术手段进行选择和组织的原则，以便把现实界的艺术模型体现在艺术作品中。

艺术风格，代表艺术家创作的特点，它要比艺术方法容易依据其作品恢复它的本来面目。前面我曾讲过，方法的定势主使艺术家的"对外"活动，而这一活动只有在风格所主使的"对内"活动的结果中才能在作品中得到体现。因此

"对内"活动得到物质的表现，常常具有十分明确的外在特征。如果把文艺复兴时期的、巴洛克的和古典主义的建筑，或是把严整风格的音乐与浪漫派的音乐加以比较，就不难发现这些特征。而主使它们建造的那一方法，仿佛是藏在风格外在特征的后面，要反求方法的本来面目就困难得多。

然而风格的本质不能归结为它的外表的标志物。我们不止一次谈到，艺术手法和结构(包括技术和工艺手段)的武器库是历史上形成并充实起来的，而这一过程，对每一种艺术都是相对独立的、特殊的，可是归根到底决定它的是对现实进行艺术认识的需求，是对许多人施加艺术影响的需求。所以，这一武器库的使用原则、艺术中的形式构成原则也不是自主的。这些原则虽然拥有相对的独立性，却要受非艺术因素的影响，也就是说它们取决于世界观，取决于占统治地位的审美观念以及其它以艺术方法为中介的外界现象。

由此可见，对风格的描述并未尽包特定艺术作品群体所固有的、稳固外在特征的总和。原来风格是一种更为重要的东西——艺术思维方式，因为这种思维的目的不仅是认识现实和制定对人们施加精神实践影响的规划，而且同时还针对着现实界在艺术作品中的创造性再现，借助于艺术所积累的独特手段及其独特组织途径，使这些作品具有产生相应影响的能力。

所以，风格是与特定艺术语言体系联系着的，而从这样一种体系向另一种体系的转化，非常鲜明表现为一种历史风格被另一种风格的取代。

艺术风格，在两个相互联系的方向上，决定着艺术家的"对内活动"：一、建造作品整体结构，而且这结构不仅是

物质的（指艺术客体），它还是精神的（指精神艺术模型的结构，亦即作品全部成分的整体组织）；二、对这些成分中每一个成分的处理。在这两个方向上活动的结果便是作品的整体形式，而这一形式（见第十一章）只有在与内容的统一中才能形成，别无它途。

在选择作品整体形式的时候，内容是决定因素，因为形式与内容不符就会使作者的艺术意图失去意义。当然，选择作品的结构时，艺术家也不能不考虑该种艺术实践中所形成的形式建造原则。这里要慎重考虑传统处理与革新处理的比重，以保证作品被充分感知。

对作品个别成分的处理，同样受到内容的制约，并且在更大的程度上受艺术内在可能性的主使。所有创造的发现都在这里变为现实，被挑选出来的并被重新建造的艺术手段、手法和结构在这里显示出它们的表现可能性。在这里，各成分之间的不同手法和方式(如反复、对照、对比、变体等等）也在它们的逻辑基础上客体化了。当我们判断艺术构思体现得独特新奇还是平庸陈腐的时候，我们所指的也就是作品的整体处理以及对每一成分、对各成分之间的每一联系的处理。

和方法一样，艺术风格出现在不同的水平上，它以自己的影响包含了一整个历史时代艺术家的、一个艺术学派、某位艺术家的创作。和方法一样，同一个风格在不同种类和体裁的艺术中具有各自的特殊性。

我们再强调一次："方法"和"风格"的概念是与这样或那样一批作品的共同特征联系着的。它们不能用于单独一部作品，在一部作品中固然可显示出一位大师、一个学派的风格，但那不是风格自身，这一概念有更为广泛的意思。

最后，我们看到，一大批的风格不仅显现在一小批之中（例如，一个学派的风格显现在它的个别代表者的创作中），而且还可能受一小批的影响（例如，一位杰出艺术家的风格可能成为一个学派的、甚至整个时代的风格基础）。

方法与风格的相互关系。概念“艺术流派”、“艺术潮流”、“艺术学派”

我们已多次谈到方法与风格的紧密统一。在这个统一中表现了：一、艺术家“对外”和“对内”活动的统一；二、艺术家物质和精神活动的统一；三、艺术中内容与形式的统一。这几种统一是不可分割的，正如方法与风格之间的联系是不可分割的一样。方法离开风格便不能指导艺术家的活动，风格离方法也是如此，尽管方法与风格之间的相互关系在历史上是多变的。例如，在一段长的时间里，每一种方法都与特定的风格联系着，而且只与它联系着，这时它们的这种统一以其影响包括了几乎全部创作力量（至少是在专业艺术中）。欧洲中世纪的艺术或欧洲文艺复兴时期的艺术就是如此。在另一段时间里，各种不同的方法以及与之相应的风格共存，并在许多方面发生冲突：例如，与十七世纪古典主义的同时还保留了文艺复兴时期创作原则的影响，巴洛克的创作原则也举足轻重，现实主义问世……这种多元论延伸到以后的所有时代，这本身又引起风格领域中相互影响的加剧，有时又引起它们并不总是有机的混杂。

然而在所有的情况下都保持了方法与风格的统一，而且也只有在其统一中，他们才是行之有效的、指导这样或那样一批作品建造的原则。艺术中的“流派”、“学派”、“潮

流”概念就用于这种作用。

目前还很难说这些概念是严谨的，因为有时它们被用做同义词，有时它们又有所区别。

例如，有人把流派理解为方法与风格的那样的一种统一，其影响波及不同国家、甚至不同时代的大批艺术家。按照古典主义规则进行创作的几乎所有的欧洲国家的艺术家都有，而且不仅在十七、十八世纪，就是在十九世纪（“学院派风格”）和二十世纪（新古典主义）也有。我们在文艺复兴时期的艺术中发现了现实主义方法的因素，这些因素在启蒙时代尤为明显，十九世纪，现实主义终于作为一种方法（和与之相应的风格）形成了。

概念“学派”通常用于标志艺术流派的民族和区域的分支（例如，德国古典主义音乐中的曼海姆学派，波兰和捷克的浪漫主义乐派，二十世纪前半叶的保加利亚现实主义学派，等等）。

潮流一般是指方法与风格的那样一种统一，它所结合的一批艺术家不仅在创作思想美学原则上，而且在该种艺术范围内所解的艺术任务上都有相近的共性。这种共性有时甚至还显现在艺术语言表现手段的水平上（例如，俄国的“强力集团”，俄国的未来派或高峰派，等等）。在所有的情况下讲的都是历史上形成的指导艺术创作的原则，它们出现在艺术方法与艺术风格的统一中，它们表现这样或那样一批艺术作品的共同特征。

音乐艺术中的方法与风格

自然，处于这种统一中的方法与风格，在不同种类和体裁的艺术中获得了各自的特点。在

音乐中，与这一特点联系着的，除了其它之外，就是作品的建造要求双重（作曲家的和表演家的）创作。上面所讲的一切首先是对作曲家而言的。但音乐表演家同样是创作人员。在他的作品复建活动中，同样可发现“对外”和“对内”的方面，就是说，我们有权讲述音乐表演者的方法与风格。

当然，在表演者创作原则形成中起重要作用的，是作品自身以及这些作品建造所依据的那些艺术原则。因此，表演的特殊性就在于作曲家的方法和风格与表演者的方法和风格之间的辩证联系。例如，表演者的认识定势就要包括对该作品艺术意义的认识，对作曲家全部创作的认识，对作曲家对世界、对人所持态度的认识，对作曲家的艺术使命观念等等的认识。然而只有在这一认识的结果与表演者本人对世界、对人际间态度、对艺术目的和任务的观念紧密融合时，我们才能说它是完整的表演方法。在形成表演者的评价定势时，也需要同样的融合。它包括对作品创作时代艺术标准的评价，以及从现代标准和现代表演创作任务的角度所做的评价。

表演风格就是以实现作曲家的意图为目的，对艺术表现手段和手法运用的原则。它的形成与所表演的那一作品的作曲家的风格相一致，并且与当时占统治地位的表演手段体系联系着，当然，还要受方法的影响，与方法相互联系。表演风格同样会显露出演员的个人特点，他修养和技巧的水平。除了个人的表演风格之外，还有表演的学派（区域的和民族的乐派）以及不同时代的表演流派。

从作曲家和表演家创作原则的相互联系中研究音乐的方法与风格——这是音乐学和美学尚未解决的最重要的课题之一。

第十七章

现实主义及其历史形式。音乐艺术中的现实主义

〔苏〕拉波泡泡尔特

现在我们研究历史发展中的创作原则。详尽阐述它们在不同艺术领域的产生和效用、艺术历史过程特定阶段内各对抗原则的冲突、它们在历史过程一阶段向另一阶段过渡时的更迭，等等，乃是历史艺术学的最重要的任务之一。审美科学所阐明的是这一复杂辩证过程的最普遍的、本质的特征。我们只限于近代史，而且只谈艺术方法发展中的进步路线。

标志这一路线的是人类艺术发展中现实主义倾向不断的、日益加速的充实，是现实主义艺术方法的产生和发展。它历经许多阶段，在社会主义现实主义中达到最高水平和完全成熟。社会主义现实主义乃是在伟大十月社会主义革命在人类生活所有领域（包括艺术领域）进行最深刻历史变革的结果中形成的，它是今日全世界进步艺术的主导的创作方法。

因此，艺术中的现实主义问题具有重要的理论和实践的意义，所以它处于马克思主义美学文献的注意的中心。

现实主义的概念。现实主义乃是艺术向前发展的主要趋向

根据《苏联大百科全书》的定义，艺术中的现实主义乃是“以这一种或那一种艺术所固有的手段对现实的真实反映”①。这种反映在不同的场合被视为：一、艺术向前发展的主要趋向，亦即不断影响全部艺术历史进程的、现实主义成分在艺术中的积累、充实和扩展；二、作为创作原则的、特殊的艺术方法，它形成于特定的历史条件下，在其发展中经历了一系列具体的历史形式。这两种角度彼此并不排斥，而是在一定的意义上相互补充。

第一种看法的拥护者的出发点是：不这样或那样反映现实世界和其中的现实的人，艺术便不能存在，而艺术的进步是与现实的真实艺术反映和对大众艺术影响的扩大和深入联系着的。

我们在前些章里曾强调指出阶级关系对艺术历史过程的主要影响、该过程以这些或那些社会集团对特定类型人的需求为转移。然而即便在这些条件要求以虚构的世界偷换现实世界，要求人们脱离现实，使他们的态度相应美化的时候，艺术也不能完全脱离实际，不能不反映现实世界和现实人的某些本质特征。我们以欧洲中世纪的教堂艺术为例，指导这一艺术的是神学的美学，它要求艺术脱离现实，把人们对现实的态度完全美化，以符合教义。可是中世纪的杰作甚至今

① 《苏联大百科全书》，第3版，第21卷，第526页。

天仍能引起逼真的感受和深思，并以人们态度的实在经验充实我们。要知道，教堂的审美学说当时可是不折不扣的威力！

可是，如果艺术家们对此类学说唯命是从，又会怎样呢？他们的艺术就不能发挥教堂自身以及拥护它的社会集团所需的那种对大众有效的精神实践影响。因为不把人们吸引到那种感受和深思的洪流，便不会取得这样的影响，这一洪流才能把该学说所寻求的思想、观念、评价和定势的结构硬塞给他们。为了做到这点，就必须（不管艺术家是否意识到）这样或那样面向实际、真正人的需求、人们的真实态度。而如果在反动的影响下，艺术完全脱离了现实，它就不再成其为艺术，随着对现实进行可信的艺术反映能力的完全丧失，它也失去了对大批人施加有效艺术影响的能力。

所有历史上相互更换的各流派的艺术，由于它们拥有一定的精神实践影响力，在社会生活中起过显著作用，不可能没有（程度或大或小）现实生活内容。

近几年来，马克思主义艺术学对艺术发展的历史规律进行了大量研究工作，不仅是一个特定时代范围内的，而且还有各时代转变时刻的，例如，从中世纪向文艺复兴，从文艺复兴向启蒙运动，从启蒙运动向浪漫主义等等转变时刻的艺术规律。所积累的材料表明，可以说有一种趋向明显地增长，即趋向对现实做出更可信、更深刻、更多方面的艺术反映。每一个转变时刻，除了其它之外，还标志着新的审美学说取消了以前占统治地位的各学说所布置的部分限制，扩大了生活的艺术视野。例如，标志从中世纪向文艺复兴转变的，是放弃禁欲主义原则，把艺术转向生动的自然和有真情

实感的人；古典主义剥夺了宗教神话在艺术中的统治地位，主使艺术家面向人类历史的可歌可泣的篇章；启蒙运动粉碎了古典主义培植的贵族的阶级局限性，把“第三等级”的人及其生活纳入艺术，从而扩大了艺术视野；浪漫主义使这一视野更加扩大，注意人们的个人特点，注重人的独一无二的个性，等等。无庸置疑，艺术日益坚定地面向实在的人、他的一切生活领域、他对生活的日益广泛的态度，是因为个人在社会生活中的作用提高了，人的类型及其对现实的态度复杂了、充实了，所以社会就需要对社会生活中的人进行日益深刻有效的艺术认识，并对他施加艺术影响。在这种意义上，可以说现实主义乃是艺术在其全部历史进程中向前发展的主要趋向。

无疑在这一历史中有过（现代反动艺术中还有）脱离现实世界，脱离人们对这一世界的现实态度的倾向，以虚构的世界、以适应社会阶级要求的对虚构世界所持的美化了的态度偷换现实的世界和态度。在这些倾向的具体关系中隐藏着理解相应艺术方法及其历史更替的关键。但是归根到底，其中的第一个倾向的效用便不能不导致现实主义占统治地位的艺术的出现。也不能不形成表达对这种艺术需求并指导其建造的创作原则。

这些倾向的产生，有的研究者认为是在文艺复兴时期，有的则认为是在启蒙时代，亦即在封建社会关系瓦解、资产阶级社会关系确立的时期，在个人在社会生活中的作用大大提高、人的态度迅速复杂化、历史经验急剧增加的时期。

现实主义乃是 现实主义作为一种独特艺术方法的产生乃是

一种艺术方法。艺术中的生活真实

艺术长期前进运动的理所当然的结果，它是社会对艺术新要求的表现。而这一运动的流程也就是真实而多方面地对现实进行艺术反映的定势在社会意识中的形成和在创作实践中的巩固。

然而不能把艺术方法归结为反映的定势，因为它，如我们在前一章中所讲的，具有复杂的结构。现实主义原则并未立即包括这一结构的整体，因而现实主义艺术方法也没有立即获得它的最高阶段——社会主义现实主义所特有的那种整体性和彻底性。下面我们研究一下现实主义艺术方法的、导致它成熟的历史发展过程。它在所有阶段的本质都在于积极肯定艺术中的生活真实，在于艺术家以揭示和用艺术形象表现这一生活真实为目标。

那么艺术反映的真实性是什么？艺术真实是什么？

列宁的反映论给我提供了任何心理反映真实性的主要标志。真实性决定于反映结果（亦即在主体心理活动中形成的现实界诸形象）与反映客体（亦即现实界自身）相一致的程度。所以，要确定艺术反映的真实性，就必需确定主要客体和这一反映的独特角度、以及艺术作品对这一反映结果再现的特点。

依据艺术反映本质的定义（见第八章），可以说，艺术真实就是对现实（它与人们对它的态度处于不可分割的联系中）和对这些（该时代、该社会阶层和该种类型人所特有的）态度自身本质所做的确实反映。我们看到，艺术通过不同的途径进行这样的反映，以不同的手段体现反映的结果。因而艺术中生活真实的表现形式也是多样的，所以现实主义的艺术方法在不同种类和体裁的艺术中也具有特殊性。

音乐中的现实主义问题 现实主义问题的研究主要是用了那些以生活自身形式再现生活的文学、戏剧、造型和其它艺术的材料。企图把所得出的结论机械地用到音乐上，难免不引起重重疑难。因为在音乐作品中通常没有特定事实、事件、具体人物、人们行为、性格和处境的再现。如果只把艺术中生活真实的表现与其真实的反映联系在一起，那么在音乐中，只有当它与词或舞台动作综合，或是运用具体现象造型的其它手段时，才能够说音乐中的现实主义。这样来研究，全部“纯”音乐（非标题的器乐）就落在现实主义的范围之外了，尽管恰恰是在这种非标题的器乐中音乐才宣告它是一种独立的艺术，拥有强大的艺术力量和社会意义，尽管恰恰是它在一定的意义上引导着音乐所有其它变体的发展，决定着音乐的总的思想艺术水平。

我们曾强调指出，与现实主义原则紧密联系着的是承认艺术反映现实的能力。把音乐的主流拒之于现实主义的门外，也就不能不把音乐反映现实的能力（亦即社会主义音乐学的主要原则）置于怀疑之下。

资产阶级音乐学就是这样做的，它甚至反对把“现实主义”概念与“音乐”概念相提并论。通常它把音乐视为至高无上精神的表现或其自我表现，或者视为一种意义只在其自身之中的、摆脱了任何非音乐内容的独特现象。既然否定了音乐反映现实世界及其现实人的能力，那么此种艺术中的现实主义也就无从谈起了。就是在资产阶级理论家承认其它艺术具有这种能力时，他们也是把音乐排除在外。我们回想一下汉斯立克和加尔尼是怎样谈音乐内容性问题的。他们在绘

画和诗歌中找到了现实界的反映，但在音乐和建筑中，就连这种反映的可能性他们也坚决否定。前面我们也曾提及美学中“现象学方法”的追随者们。他们认为反映现实并非为艺术特有，但毕竟他们在文学、造型艺术和视觉艺术中找到了这一反映；而在音乐中、建筑中、装饰艺术中，他们认为没有，也不应该有这种反映。某些现代理论家（例如，杜弗连，马里洛等人）也使用现实主义概念，虽然是把它视为艺术史上的一段转息即逝的插曲。就是他们也把音乐除外，“现实主义”概念不能用于音乐。

可以说，否认音乐有能力这样或那样再现现实，在资产阶级音乐学和美学中是普遍的。这样，音乐中的现实主义问题便失去了任何意义。

苏联音乐学彻底而多方面地批判了这类观念。它提出的原理是音乐能够真实而深刻地反映现实，这本身也就是提出了这种艺术中的现实主义问题。不过这一问题的解决，则要考虑生活真实在音乐中的独特表现。

我们不止一次指出，音乐倾向于再现人的典型态度以及这些态度赖以形成、发展和显现的那些现实矛盾，不必具体地标志出它们的对象、它们显现的条件和环境，而是以极度概括的“被取消了的”样式建造这一对象、条件和环境。音**乐表现生活的真实，是时代和人们状态的一面镜子，创造他们的社会心理肖像，从而反映出特定时代、社会阶层、特定类型人所独具的人们态度的本质。**

所以，与其它艺术综合，并不是音乐中生活真实表现的必定条件，因为音乐自身就能做到这一点。但这种综合还是给这一表现的形式打上了特定的烙印。

我们以歌剧为例，看看这种综合。音乐与舞台情节结合，可使歌剧揭示广泛的人的态度，一方面是那些以生活自身形式再现生活的艺术之一的戏剧所倾向于揭示的态度，另方面是音乐倾向以非造型艺术语言来揭示的态度。

然而，反映现实的各本质不同的手段和形式的综合，无论是对音乐还是对舞台情节都打上了烙印。前者获得的特点使它不同于器乐，后者的特点则使它不同于话剧。在歌剧的舞台上，程式化是不可避免的，也就是说，在事件、情态和演员的语言和举止的塑造上破坏生活的逼真，这在话剧舞台上是没有的。而音乐，在力求揭示舞台情节具体情态下歌剧角色的态度、它们行为的性质和动机时，则获得了明显的标题性和很大的确定性。

结果是歌剧中的舞台情节仿佛音乐化了，而音乐则戏剧化了。它们的其它艺术手段也要发生相应的变化。

音乐和戏剧不是分别，而是协同表现现实主义歌剧中的艺术真实。因此，这两种艺术中每一种之内行之有效的特殊标准，在歌剧中都不能使用，如果不考虑戏剧艺术和音乐艺术反映现实手段和形式中的相互影响和相互改变。

现实主义方法的历史形式　现在我们回头来研究现实主义作为独特艺术方法的产生及其历史形式。通常认为有三种形式：十八世纪启蒙运动的现实主义，十九世纪批判（或民主主义的）现实主义，社会主义现实主义。

启蒙运动现实主义是在反对先前方法强加给艺术的那些限制的斗争中形成的，首先是在反对业已成为教条的十七世纪古典主义原则的斗争中形成的。启蒙运动现实主义宣告艺

术家有权利和义务进入从前的生活禁区，采用不是取自基督教或古代神话和历史中的、而是来自当代生活中的题材，塑造那些并非寻自社会上层、而是平民中间、“第三等级”中的人物。

批判现实主义走得更远，它宣告生活中普遍感兴趣的一切都是艺术的对象（按车尔尼雪夫斯基的说法）。它消除了根深蒂固的疑虑，艺术不仅有权谈论美和崇高，而且也有权谈论丑和卑下。它主张艺术家反映现实界的实在矛盾，以便撕掉（正如列宁针对托尔斯泰的创作所说的）现实的所有各式各样的假面具，依据民主主义和人道主义的世界观，对现实做出严峻的“审美判决”。

我们看到，启蒙运动现实主义主要是在有关造型艺术和戏剧的著作中（特别是在狄德罗和莱辛的著作中）得到了理论上的表现和论述，而批判现实主义则主要是在有关文学（特别是在别林斯基和车尔尼雪夫斯基的著作中）以及与之在生活真实反映形式上相近似的其它艺术的著作中得到理论上的表现和论述。但正是在这一点上，音乐与它们有质的差异。

考虑到上面对音乐中生活真表现特殊性的描述，甚至对音乐史（从中世纪到今天）做骑马观花式的浏览，我们就会确信，艺术发展的主要的现实主义趋向已在音乐中为自己打通了道路并巩固了阵地。在音乐史中可明显地察觉到一个持续不断的运动，趋向日益真实、广泛、全面反映人的多种多样的态度，趋向日益深刻了解这些态度的本质。这一运动也导致现实主义作为独特的方法在音乐艺术中的产生。

现实主义方法在音乐中的形成有许多困难，因为音乐取

得独立地位较上述所有艺术为迟。那些可使音乐取到独立地位的艺术手段自身的积累过程延续了许多世纪。所以，作为独特艺术方法的现实主义的产生在音乐中也要晚于那些艺术。早在维也纳古典主义大师以及格林卡的创作中就已显现了强烈的现实主义趋向。不过，现实主义方法在音乐中的结晶，可以说是（按斯塔索夫的说法）始于那些身受批判现实主义思想、首先是十九世纪革命民主主义美学原则影响的作曲家（达尔戈梅斯基、穆索尔斯基、斯美塔那、德沃夏克等人）的创作。在他们的作品中明确地显露了批判（民主主义的）现实主义的主要特征：有意识地积极地追求从其社会历史角度和实在矛盾的角度展示人的全部丰富多采的态度，力求从民主主义的立场评价这些态度。现代西方许多作曲家的创作也是沿着同一轨道发展过来的。批判现实主义在揭露当今世界现实矛盾、揭露资产阶级社会反人道主义倾向的追求中是强有力的，但在音乐中（在其它艺术中亦然）却为一系列局限性所困。

启蒙运动的现实主义和批判现实主义的局限性

我们曾提出，现实主义原则不是立即掌握了艺术方法的全部结构。这里讲的是针对艺术精神实践影响这一或那一性质和方向的方法定势。在这个定势中首先表现的是社会（这一或那一阶级）对于造就它所需要的那种类型人的需求，所以它与社会的（包括审美的）理想紧密相关。因而这一定势在艺术方法中起主导作用：它拟定艺术家反映活动的主要路线和探索的地带，指导生活素材的选择及其艺术上的认识，决定这一素材在艺术作品中概括和表现的性质。启蒙运动现

实主义和批判现实主义的局限性首先是因为这个方法的定势没有为它们的现实主义原则所掌握。

前面（见第六章）我们介绍了马克思主义对社会理想本质的理解。现实主义原则可用于艺术中所体现的理想上，在这种意义上，这些原则标志出思辨的构思，目标是揭示生活自身中的、客观上为满足社会发展业已成熟的需求而必不可缺的那些类型的人及其态度。所以，在艺术创作的范围内，除了真实反映现有的类型的人、他们的社会生活、他们的态度之外，还应包括揭示这一领域的革命理想及其在艺术中的真实再现。解决这两项任务的渴求变成了创作的一致原则。为了显示出社会对新型人和新型态度的客观需求，就需要对现有类型的人和态度、他们的社会生活、他们典型态度的本质进行可信的反映，并且不是在静态中，而是在运动中，在它们的革命发展中加以反映。而对发展趋势、对社会业已成熟的需求的正确理解则有助于深刻揭示现状，洞察现有类型人、他们社会生活、他们态度的本质。

在对现实的艺术反映中，对现实的艺术认识与对现实的艺术评价是融合在一起的。但是这些评价不能不依据这样或那样与社会理想联系着的标准。受一致的现实主义原则支配的认识与评价也同样是相互充实的。

这种统一，无论是启蒙运动现实主义还是批判现实主义都未曾有过。它们的原则都未曾触动方法的主导定势——艺术精神实践影响的性质和方向。它们的定势符合的不是实际达到的，而是思辨构思的人的理想、人的社会生活、他对世界和对自己的态度。即或是在革命民主主义者那里，尽管有不少感人的人道主义和民主主义的特点，这一理想就整体而

言依旧是乌托邦式的。而这就不能不产生它们艺术方法的一定局限性，不能不导致这一方法支配的创作及其成果的内在矛盾。

现在我们看看列宁对达到批判现实主义顶峰的托尔斯泰创作的分析。列宁写道："一方面，是一个天才的艺术家，不仅创作了无与伦比的俄国生活的图画，而且创作了世界文学中第一流的作品；另一方面，是一个发狂笃信基督的地主。一方面，他对社会上的撒谎和虚伪作了非常有力的、直率的、真诚的抗议；另一方面，是一个'托尔斯泰主义者'，即是一个颓唐的、歇斯底里的可怜虫，所谓俄国的知识分子，这种人当众捶着自己的胸膛说：'我卑鄙，我下流，可是我在进行道德上的自我修养；我再也不吃肉了，我现在只吃米粉团子。'……一方面，是最清醒的现实主义，撕下了一切假面具；另一方面，鼓吹世界上最卑鄙龌龊的东西之一，即宗教，力求让有道德信念的僧侣代替有官职的僧侣，这就是说，培养一种最精巧的因而是特别恶劣的僧侣主义"①。

在批判现实主义的许多其他大师的创作中亦可发现类似的矛盾和类似的局限性。他的力量在于批判的热情，他的弱点在于思辨的、常常是乌托邦式的、有时还是反动的理想。

列宁指出，托尔斯泰创作中的矛盾表现了十九世纪后三分之一俄国生活所处的那些矛盾条件以及宗法式农民（托尔斯泰表现了他们的心理）状况和对生活态度的矛盾性。全部批判现实主义的弱点源于它社会基础的以及表现这一基础的

① 《列宁选集》，第2卷，第370页。

乌托邦理想的局限性。这一弱点在新的社会基础上，在表现这一基础的现实主义理想上得到了克服。

可见，成熟的现实主义方法必须先要有现实主义原则在艺术家全部创作活动中的彻底贯彻，不仅在对现实的艺术认识方面，而且还要在对人施加艺术影响的性质和方向方面。这种方法，只有当最彻底的革命阶级——无产阶级登上历史舞台的时候才能出现，这个阶级的理想完全符合社会发展长期的需求，因而表现的不仅是向往的，而且还是实际上达到的，也就是说理想变成现实。这种方法在艺术自身中也一定有基础，是艺术创作前进运动的全部历史为它作了准备。

社会主义现实主义也就是这个质量新的、最高形式的现实主义方法。

第十八章

社会主义现实主义
艺术历史过程的最高阶段

〔保〕安盖洛夫

社会主义现实主义艺术的诞生

社会主义艺术的产生是与无产阶级的斗争和它的阶级自我意识形成的过程不可分割地联系着的。新的、无产阶级艺术的萌芽早在十九世纪出现在德国，然后在欧洲的其它国家。十九世纪末二十世纪初，俄国成为世界革命运动的中心。在那些岁月里，革命的诗歌蓬勃发展，群众歌曲大量涌现，高尔基写了他的著名长篇小说《母亲》。在资产阶级制度的内部诞生了新型艺术——社会主义现实主义艺术。

作为主导创作方法的社会主义现实主义的产生，主要是得到伟大十月社会主义革命的推动，这一革命为社会主义艺术在苏俄的繁荣创造了实在的条件。我国的建设社会主义的经验和建设社会主义艺术文化的经验成了其它国家艺术的推动力和榜样。

高尔基和马雅可夫斯基、肖洛霍夫和列昂诺夫、普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇、科林和萨里扬、还有许多其他艺术家们的成就证明了社会主义现实主义方法无穷的可能性。社

会主义现实主义早已跨越苏联的疆界，成为现代艺术文化的主导流派、主导路线。社会主义现实主义艺术发展的过程席卷了欧洲、美国、拉美国家和亚洲国家。阿玛德、聂鲁达、伏契克、斯米尔年斯基的诗歌，哀斯列尔、皮波科夫的歌曲等就是辉煌的例子。正是在伟大十月社会主义革命的成就中，在这一革命引起的世界革命过程的结果中，进步艺术家的创作获得了新的力量，巩固了他们的思想美学立场。

社会主义现实主义从它诞生的那一刻起，就与世界进步的人道主义艺术的全部成就有机地联系在一起，是其合法的继承者。它是适应形成工人运动艺术文化的历史任务而产生的，它吸收了人类在艺术领域所创造的全部有价值的、进步的东西。列宁在指出新艺术进一步发展的道路时，说的正是这样一点："应当明确地认识到，只有确切地了解人类全部发展过程所创造的文化，只有对这种文化加以改造，才能建设无产阶级的文化，没有这样的认识，我们就不能完成这项任务。(……)无产阶级文化应当是人类在资本主义社会、地主社会和官僚社会压迫下创造出来的全部知识合乎规律的发展"①。

马列主义是社会主义现实主义的世界观基础

社会主义现实主义的基本原理是马克思和恩格斯早已创立的。在他们的著作和书信中含有对艺术本质、艺术发展道路、艺术目的和任务的大量深刻的原则性的论述。科学共产主义奠基者的这些见解对艺术的发展产生了有益的影响，促进了社会主义现实主义艺术的兴起。

---

① 《列宁选集》，第4卷，第348页。

马克思和恩格斯认为，现实主义原则、“生活真实”的原则乃是新的革命艺术的主要艺术原则之一。他们批判了那些失去分寸感、不深入认识生活素材、把主人公加以浪漫主义美化的艺术家们的立场。恩格斯在写给明娜·考茨基的信中，提请她注意阿尔诺德“太好了，不见容于这个世界”，爱莎“也有几分理想化”。他写道：“作者不应当过于钟爱他的主人公”①。在马克思和恩格斯看来，革命的领袖人物应该“以强烈的林布兰式的色彩栩栩如生地描绘出来”②。

马克思主义经典作家提出的这些原理得到列宁的创造性的发展。列宁的反映论是对艺术中现实主义方法的真正科学的论述。列宁在他论述托尔斯泰的那些著名的文章中留下了深刻批判分析的范例，肯定了现实主义的价值。

科学共产主义奠基者认为，阶级的方向性是艺术创作的重要原则之一。恩格斯写道：“工人阶级对于压迫他们的环境的革命的反抗，他们想恢复自己的人的地位的紧张企图——不论是半自觉或自觉的——都属于历史的一部分，因而可以在现实主义的领域中要求一个地位”③。在二十世纪的条件下，列宁发展了这一思想，在他的一系列著作中对艺术中的共产主义党性原则作了严整的理论阐述。

早在1895年，他就直接了当地指出，唯物主义自身包括党性，在评价事件时，一定要坦率而明确地选择这一或那一阶级立场。列宁在他那篇著名文章《党的组织和党的文学》中写道：“对于社会主义无产阶级，文学事业不能是个人或

① 《马克思、恩格斯论艺术》，人民出版社，1960年版第一卷，第6页。

② 同前，第13页。

③ 同前，第9页。

集团的赚钱工具，而且根本不能是与无产阶级总的事业无关的个人事业。（……）文学事业应当成为有组织的、有计划的、统一的社会民主党的工作的一个组成部分”①。

列宁在与蔡特金谈话中讲述的艺术创作的人民性和通俗性对社会主义艺术的发展具有重要意义：“艺术属于人民。它应当把根深深地扎在广大劳动群众中间。它应当为这些群众理解，为他们喜爱。它应当统一这些群众的情感、思想和意志，提高他们。它应当唤醒他们的艺术才能，发展他们”②

在这里，列宁对于艺术通俗性问题是作为真正现实主义艺术创作的特征提出的。这里指的是那些具有高度思想性的作品，简洁明快，艺术表现上完美。列宁没有号召艺术中要简陋粗俗，恰恰相反，他主张，应当创造出真正新的共产主义艺术，它的高级艺术形式将适于它的深刻内容③。

社会主义现实主义艺术把生活真实、党性和人民性作为自己的基本原则。这些原则体现在下列高度艺术的作品中，如：长诗，马雅可夫斯基的《好！》和《弗拉基米尔·伊里奇·列宁》，话剧，特列纽夫的《留芭芙·雅罗瓦娅》和维什涅夫斯基的《乐观的悲剧》，歌剧，普罗科菲耶夫的《谢苗·科特科》和赫连尼科夫的《冲向暴风雨》，肖斯塔科维奇的第十一和第十二交响曲，爱森斯坦的影片《波将金号战舰》，罗姆的影片《平常的法西斯》，还有许多其它作品。

社会主义现实 前面（第十七章）我们讲过艺术的过程，即

① 《列宁选集》，第一卷，第467页。

② 《列宁论文学与艺术》，俄文版，第657页。

③ 同前，第660页。

主义方法的革新本质 日益深入了解人的态度本质，日益深刻、全面地反映现实，也就是说，把这一过程理解为现实主义因素在历史上更替的艺术创作方法及其结果中的增长。社会主义现实主义艺术是艺术历史过程的最高阶段。

社会主义现实主义创造性地实现了以往各时代的进步趋向，同时又是艺术中全新的现象。在按照社会主义现实主义方法创作的作品中，艺术把今日现实的反映与社会发展历史前景的艺术反映结合起来。

要反映处于革命发展中的生活，这个要求来自马克思主义的基本原理。马克思和恩格斯认为，共产主义不是与现实相对比的理想，而是真正的运动，它消灭现在的状态，这种看法对于理解社会主义现实主义方法的思想和审美的本质具有重要意义。

社会主义现实主义的理论要求艺术家反映"三个现实"（高尔基语）：过去的、现在的和将来的，反映处于不断革命更新和发展中的、业已成熟了的生活需求。在社会主义现实主义作品中所体现的审美理想，所依据的是对社会规律的真知灼见。在社会主义现实主义的艺术中，真实性、人民性、党性和艺术性处于不可分割的统一中。

社会主义现实主义艺术中的艺术思维的历史主义 社会主义现实主义的革新本质也决定了它的主要特点，其中占有重要地位的就是艺术思维的历史主义。恩格斯曾写过，对事件意义的历史性认识乃是未来艺术的一个最重要的特点。社会主义现实主义把对事件历史意义的认识带入了艺术思维方式的自身。这就是活的、发展着的艺术，它日益全

面地掌握现实的复杂性、矛盾性和尖锐的冲突。

艺术中的历史主义原则不应作字面上的解释——一定要再现事件、现象和事实的历史具体性。社会主义的艺术实践中，对以往历史事件进行创造性重新认识的例子不胜枚举，而且艺术家勇敢地闯入未来。肖斯塔科维奇的第七、《列宁格勒交响曲》是一个非常好的例子。

这一部瞬间赢得了世界声誉的交响曲写于1941年的秋天，在战争最艰难的时期。到胜利，还要经历将近四年的斗争和伤亡。可是作曲家在说明交响曲终章的性质时写道："我只用一个词描述它——胜利。在终章里我想讲的是粉碎敌人后未来的美好生活"①。

艺术家的形象思维自身应当是历史上具体的，这就是社会主义现实主义艺术中历史主义原则的本质。

社会主义现实主义艺术中的思想性和艺术性

在新的艺术兴起之际，对新思想和题材的注重常常导致对形式和技巧的忽视。此种立场的错误性很快便被艺术实践的自身所证实。

法捷耶夫主张："我们需要深刻思想性与高度艺术形式相结合的伟大艺术。自然，不能强迫作家掌握马克思主义哲学，并以此作为他创作的先决条件。但是，要求作家提高到现代文化的水平上，这个要求是必须的。马列主义是现代文化最彻底的表现……马列主义哲学知识一定会提高艺术创作的思想力量。不过只有思想在作品中得到具体感

① 肖斯塔科维奇：《在保卫列宁格勒的日子里》，载于《苏维埃艺术报》，1941年10月9日。

性的体现，只有在智慧和意志、善与恶、爱与憎、勇与怯、诚与伪体现在栩栩如生、有血有肉的形象中，内容找到与之相应的鲜明形式的时候，艺术作品才是当之无愧、令人信服的"①。

1934年普罗科菲耶夫也说出了同样的想法："音乐首先要写那种大的，就是说它的构思和技术表现要符合时代的规模，那种音乐首先应当能够推动我们自己沿着音乐形式进一步发展的道路前进……"②。

高水平的技巧，对形式和艺术语言表现手段的运用自如，乃是创作的必定条件，舍此，艺术便失掉它的效用和教育力量，因为正如我们多次着重指出的那样，决定艺术影响效果的不仅是构思的现实性和思想性，而且还有这一构思体现的深度、鲜明性和独创性。

社会主义现实主义艺术中的艺术形象的多面性

在生活中存在着性格与环境的真实辩证的相互关系以及它们的相互渗透。只有马列主义理论解答了有关性格本质、它的丰富多样生活基础、艺术形象与现实世界的相互关系的辩证问题。马克思强调指出："同一个对象在不同的个体中得到不同的折射，并在不同的精神性格中变换其不同的侧面……"③。

人在同一时间内，既自由又依附于环境。环境渗入性

---

① 法捷耶夫：《三十年来》，莫斯科，1959年版，第126—127页。

② 普罗科菲耶夫：《材料，文献，回忆》，莫斯科，1961年版，第214—215页。

③ 《马恩全集》，俄文版，第一卷，第7页。

格，创造性格，性格渗入环境，创造环境。在现实主义艺术中，性格与环境的这一辩证的联系及其全部的复杂性得到艺术的再现。与古典主义或感伤主义艺术中审美单调的形象不同，现实主义艺术形象在审美上丰富而多方面。在社会主义现实主义艺术的优秀作品中，性格和环境并不是对实用性格和环境镜子式的死板体现，而是富有积极创造性的、在艺术上加以改造的体现，并且体现出它们相互影响、相互渗透的全部生活复杂的辩证关系。

社会主义现实主义艺术中的世界和个人的艺术观念。社会主义艺术中的人道主义

苏联艺术在其发展的最初几十年里就已提出了世界和个人的新观念，在苏联的审美科学中得到了深刻的认识[①]。早在二十年代，年轻的无产阶级艺术在那些全面反映社会发展总趋势的作品中，就已提出了那种闯入世界并对世界施行革命变革的积极的个性。参加历史的创造就是艺术新主人公的幸福，投身于历史的过程便是生活的意义。

苏联艺术从起步开始就揭示了一切真正革命的、一切有利于在社会主义基础上改造世界的、一切促进在人与人之间、人对自然和对社会态度中确立人性的行动中的高度人道性。富尔曼诺夫的《夏伯阳》、绥拉菲莫维奇的《铁流》、维什涅夫斯基的《乐观的悲剧》、彼得洛夫——沃德金的《政委之死》，肖斯塔科维奇的早期交响曲等等许多作品正是充满了这样的革命人道主义激情。个人对历史负责，个人加

① 包列夫所著《美学》一书中对这一问题进行了充分的研究，莫斯科，1975年版，第298—308页。下面将引用该书的许多原理。

入历史的过程，这就是苏联艺术在其存在的最初几十年所产生的最高思想之一。

从五十年代中期开始，我国的精神生活，当然还有苏联艺术进入了新阶段。审美理想成长了，变得复杂了，对人道主义的理解扩大了，充实了。世界和个人的观念，人道主义与进步的关系问题获得了近于现实的复杂性和辩证的灵活性，艺术对历史和对个人的责任感加强了。

过去岁月的发现，什么也没有失落，在更加肯定历史上的积极个性的同时，我国的艺术也许是第一次全面认识到过程的双边性：不仅是个人对历史，而且还有历史对个人。

艺术提出了人的社会积极性和意义与人的自我价值相结合的问题。

诚然，社会主义艺术今天还是确信人能够为了崇高的理想而英勇献身。今天还是确信人的命运就是人民的命运。今天我们还是确信群众对世界的革命改造和历史创造的人道主义。无论是在肖洛霍夫的《一个人的遭遇》中，在艾特马托夫的散文中，在罗姆和莱兹曼的影片中，还是在肖斯塔科维奇的第五、第七、第八和第十三交响曲中，响亮的不仅是个人对社会负责的悲剧主题，而且还有（第一次这么尖锐提出的）社会对个人命运和幸福负责的主题。

在揭露资产阶级意识形态的反人道主义时，苏联艺术确信，一个人应当为他人奉献自己，“对别人，自己应该是一个人”。个人主义的封闭性剥夺了生命的意义，使生命变成荒谬。如果说人脱离社会而成长的结果是个性的退化，那么社会的成长脱离人，不顾人的利益，这个成长的本质就不是进步的。

人的发展、人的完善应当通过社会、为了人，而社会的发展则应当通过人，为了个人，这种人与人类的辩证关系也就是历史的意义和本质。

社会主义现实主义的国际性质 社会主义现实主义不是孤立的一国的现象。作为我们时代的主要艺术流派，它包括多国的创作学派，组织全世界艺术活动家的思想艺术的探索。社会主义现实主义艺术作品，反映出创造它们的那些艺术家才华的民族特性，统一表现为对一致人道主义的、进步审美理想的探索。所以，社会主义现实主义乃是“国际良知”，体现着人类的希望。在社会主义现实主义艺术中，实现了民族性、国际性和全人类性的统一。

社会主义现实主义乃是不断发展着的方法 正如任何一种创作现象一样，社会主义现实主义方法也在进化着，发展着。它的本质决定了它的历史多变性。因为这一方法的本质，我们曾讲过，在于现实主义地体现全部多种多样的人对世界、对人、对己的态度。而由于各种态度的社会历史经验不断地丰富着，反映这一经验的艺术也必然相应地丰富起来。

社会主义现实主义方法的丰富和不断发展，特别是表现在它逐渐包括了新的艺术种类。如果说从前它主要是在文学的材料上发展起来的，那么现在，绘画、戏剧、音乐、电影都已进入它的有效范围。

社会主义现实主义艺术的丰富和发展，还由于它的形象题材领域的不断扩大。如果说从前无产阶级艺术的基本主题是对世界进行革命改造的主题，那么随着时间的推移，在社

会主义现实主义的艺术中，劳动、爱情、自然、个性成长以及其它许多主题也享有了同等的发言权。形象题材领域的扩大也导致了社会主义艺术用以解决其基本课题的体裁范围的扩大。除了英雄史诗、历史长篇小说、革命长诗之外，社会主义现实主义的艺术还掌握了抒情诗、寓言、风景画、非标题音乐的室内乐体裁等等。

社会主义现实主义艺术的历史多变性和多面性还表现在方法与风格之间十分独特的相互关系上。社会主义现实主义艺术面临的艺术课题的新颖，对精神实践影响最有效的手段的探索，对形成质量全新的类型人的需要决定了同一艺术方法轨道上空前的风格多样性。列宁早就写道："文学事业最不能作机械的平均、划一……无可争论，在这个事业中，绝对必须保证有个人创造性和个人爱好的广阔天地，有思想和幻想、形式和内容的广阔天地"①。列宁的这一思想在苏共党纲中得到了发展："在以人民性和党性原则为基础的社会主义现实主义艺术中，勇敢的革新与世界文化一切进步传统的利用和发展相结合。在作家、戏剧和电影活动家面前，开辟了广阔天地以显示个人的首创精神，高超的技巧，创作形式、风格和体裁的多样性"②。

社会主义现实主义艺术充满了高度人道主义的理想，它的形象反映着历史发展的客观进程。这可以保证：社会主义现实主义的杰作将永远是人们的同代人。

---

① 《列宁选集》，第一卷，第648页。

② 《苏共党纲》，莫斯科，1976年版，第131—132页。

社会主义社会的
艺术生活与艺术文化

在本书中，我们不止一次谈到了社会主义制度下艺术的特点和审美因素的独特地位。而它的全部艺术生活、全部艺术文化和审美文化也是各具特色的。在新社会巩固和发展进程中所形成的那些规律里，也包括艺术作用的增长。艺术性日益广泛而深入地运用在人的劳动和日常生活中，这是社会主义生活方式的又一特点。与此同时，社会主义的总的规律性也在艺术生活的、艺术和审美文化的所有方面打上它的烙印。

这些概念的内涵是什么，它们彼此是什么关系？社会主义社会生活与文化的艺术领域的主要特点是什么？它们与其它领域，特别是与科技文化和现代具有特别意义的科技进步是怎样相互影响的？

第十九章
社会主义社会的艺术生活

〔苏〕康斯坦丁诺夫

社会的艺术生活——目前这还是一个很少研究而又十分

复杂的现象。近几年来，社会主义协作各国的哲学家、文化学者和美学家从不同角度对社会主义社会艺术生活进行了出色的研究。成果之一就是这一结论：概念“艺术生活”不应孤立研究，而要在与概念“艺术活动”和“艺术需求”的相互联系中加以审视。

我们一一陈述。

艺术活动 活动的概念乃是反映社会人本质、他对世界、对人、对己态度的那些基本哲学范畴之一。人首先是活动能力强的活物，而“……自由创造活动恰恰构成人的属性”①。

马克思在《费尔巴哈提纲》中批判了以前的全部唯物主义，指出它的静观性质乃是主要缺欠。马克思主义以前的唯物主义，虽然正确地强调了外部世界的客观性，却把认知说成是被动的反映、静观，只有外界作用于人，而人自身则只是被动感知世界的主体。现实界只被理解为客体，而不从另一角度（从对主体能动活动依赖的角度，从被社会实践改造的“人的”样式的角度）加以审视。

马克思主义以前的唯物主义不了解实践在社会全部生活中的决定作用，在研究人的活动时也脱离了这一活动的主要决定性的一个方面：实践改造的方面。所有哲学唯心主义也是离开实践来看待人的活动的，即或是把活动的能动性提到首位，这一能动性也只限于精神领域。

马克思主义在哲学中所进行的这场革命的引人注目的特点之一就是发现了物质实践（首先是生产实践和社会革命实践）活动在社会和人全部多种多样活动体系中的主要作用，

---

① 《马恩早期著作》，莫斯科，1956年版，第565页。

揭示了它的能动改造的合目的性。

活动可定义为社会人的能动性，其目的在于满足客观形成的、社会和个人的需求，或是为了满足这种需求而创造条件。

社会所需的活动的客体就是自然界、“第二自然界”——人造的外界、各种各样的社会机构、整个社会制度、以及人自身。前面（见第七章）我们曾引用马克思和恩格斯的论述，说社会实践和全部人的活动具有两个相互联系、相互渗透的方面，马克思主义的奠基人把这两个方面称之为“人改造自然”和“人改造人”。我们看到，艺术是与第二个方面联系着的，我们假定称之为“个人的”方面。全部艺术活动就属于这一方面。它的特点取决于社会实践“个人”方面的性质、艺术在这一实践系统中的地位和作用。艺术活动保障社会和个人艺术需求的满足，而这种需求的产生，是由于社会实践对形成社会所需的类型的人以及与这些类型相符合的人对现实和对自己的态度的需求。

所以，艺术活动可定义为社会人的能动性，其目的是创作艺术作品和对这些作品的消费，亦即它们在社会生活中发挥职能。与此同时，在艺术活动范围内，正如在社会所需的任何一种活动内一样，形成着它自身发展的特殊需求，这种需求同样需要能动的活动以使其满足。

艺术活动拥有十分复杂的、与艺术结构和艺术消费特点相吻合的结构。我们曾指出，艺术家的活动有两个方面：“对外”方面，目标是认识和评价现实界，规划未来作品的精神实践影响；“对内”方面，目标是用这一或那一材料建造作品并在作品中体现“对外”活动的成果。因此，艺术家

在他的活动中把不同行业专家的活动有机地结合在一起，他是生活的研究者，独特的生活“鉴定”人，评价生活的各个方面，他又是“设计者”，制定实践影响的规划，他是脑力劳动者，同时又是体力劳动者，等等。

一位听众、读者、观众的能动性也是独特综合的，他要创造性地理解艺术作品，并相对独立地走过艺术家“铺平”的道路，去认识和评价现实，不仅对作品的内容而且还对周围的生活作出思想结论、评价和定势。

由于艺术家的劳动在每一种艺术中都是独特的，所以，艺术活动的结构也是在业已形成的艺术体系的基础上形成的，例如，在表演艺术中，它就复杂化了。每一领域中的艺术作品的消费也拥有各自的特点。

在社会主义社会里，这样或那样参与艺术作品建造和推广的业余（非专业的）艺术活动起着重要作用。它在苏联规模浩大，参加者约两千万（这个数目中不包括一千多万小学生），有八十万个业余小组和团体。

业余艺术活动是一个复杂、多层次的现象。那种认为可以而且必需以专业创作来取代它的无稽之谈早已销声匿迹。同样，认为业余艺术活动只为给专业创作提供人材的观点已成为古董。

现在所形成的观念是：业余活动的主要任务在于对其参加者的美育和艺术教育，积极形成他们的个性，扩大和提高他们在生活和活动一切领域中的创造潜力。

与此同时，业余活动的传统方向起着重要的作用：把民间艺术及其特有的创作形式保存、推广、引进到现代日常生活中去，因为现代的业余活动乃是民间艺术的直接继承者。

苏共和保共十分重视艺术副业的发展，包括传统形式的专业和非专业创作。业余和专业民歌合唱团、歌舞团以及其它民间类型的团体享有日益广泛的声誉。

除此之外，在业余创作中存在着一股规模不大，但很别致的潮流，创造出新的艺术价值（作为现代民间艺术）。在此类音乐业余活动中，照例是作曲家的和表演者的创作融合在一起的①。

看来，人民大众艺术能力的广泛发展使日常的艺术意识（不变成专业化的）也能按自己的方式对生活进行独特的认识，为现代艺术宝库作出自己的贡献。当然，这一业余艺术潮流并不希求取代专业艺术，它自身也无需"专业化"，但无疑有权受到特别的关照和支持。

考虑到艺术活动有两个分支，它就可定义为社会所需的精神和物质的、专业和非专业的人的能动性，目的是对现实进行艺术认识，把认识的结果体现在艺术作品中，一方面是用这一或那一材料建造作品，另方面是对这些作品的创造性掌握。它的结构符合艺术的结构和艺术消费及其在不同领域特点的结构。

由此（除了其它一切之外）可得出结论，艺术才能，更不待说艺术天才，要求多种能力汇集于一身，所以真正的艺术天才凤毛麟角。

艺术需求 前面已经指出，社会所需要的活动就是社会人的

---

① 自然，此种融合的事实虽属罕见，但在专业艺术领域亦可遇到。只要我们回顾一下赫连尼科夫、卡巴列夫斯基、斯维里道夫、塔克塔吉什维里、谢德林、艾什帕依及其他苏联作曲家今日作为表演者的高水平演出。

能动性，其目标是满足社会和个人客观形成的需求。我们就是这方面使用“需求”的概念和艺术需求的特点。

马克思主义奠基者著作中的原理对解决需求问题具有重要意义。恩格斯指出：“人们习惯于从自己的思维来说明自己的行动，而不是从自己的需求来说明自己的行动……，”①。马克思和恩格斯写道：“不是由于自己的某一需求而做，无论谁也不能做成什么……”②。

需求的问题与人的生存、生活和活动的根本问题联系着。审美科学也不能回避它。对这一问题，现代美学的典型方法就是区分审美需求和艺术需求，分析它们的共同特征和差异，分析它们的相互关系。

审美需求通常定义为对于审美的需求。这个定义虽然是同语反复，却有意义。正如本书第二篇对审美的分析所表明的，这个定义反映出社会总的需求并为这一需求的满足服务。

让我们再回顾一下审美态度的存在形式：从个人对这一或那一行动的定向到这一态度得以物化的实物和建筑物。它们都是为满足社会总需求而必需的，对于它们的需要就是社会审美需求的内容。既然审美首先是美，那么审美需求也就首先是对于美及其普及的需求、对于按照美的规律形成人和周围世界的需求。

至于个人，在他的心理上，审美首先是以审美感情的样式反映出来的，同时激发出独特的精神振奋，提供独特的享

---

① 《马恩全集》，俄文版，第20卷，第493页。

② 同上，第3卷，第245页。

受，强烈引人。个人的审美需求乃是对于审美快感（以及这一快感所带来的一切）的渴望：对周围生活中审美因素、对审美活动自身、对积极创造性人道主义态度的静观。个人的审美需求以独特的方式反映了社会的审美需求，它是审美活动的重要推动力。

社会的艺术需求与审美需求有关，但不能归结为后者。因为社会的艺术需求所反映的是对于形成社会所需类型人的那些有效工具的需要，是对于聚积和世代传递人类态度的社会历史经验的那些独特手段的需要。众所周知，使这些社会功能得到最有效发挥的正是艺术。所以，对艺术以及对多数人施加艺术特殊影响的需求就是艺术需求。

个人的艺术需求就是他渴求体验艺术含有的正面感情。艺术感情在任何情况下都是正面的，能给人以审美的快乐。在这一方面，个人的艺术需求在一定程度上与审美需求融合在一起。

然而艺术享受有其特殊性。因为艺术感情是在作品的全部内容影响下，而不单是在作品感情内容影响下形成的，它与作品的全部艺术形象结构一起形成的，也就是说，它与掌握作品中体现的对现实的认识和评价有联系，它与领悟作品的（与形式处于统一中的）内容有联系。[2]所以，艺术需求乃是对各方面处于统一中的艺术进行深刻领悟的需求。

大家都知道，艺术感受乃是对艺术作品进行能动性创造性感知的结果。因此，能动创造性因素是艺术需求的一个重要方面，而且个人创造积极性的水平愈高，这一因素在艺术需求结构中的作用也就愈大。艺术结构的丰富和完美就成了与高度艺术性作品接触时所带来的那种满足的特殊源泉。有

时艺术形式的影响竟是如此强烈而又明确，以致产生一种形式独立的感觉。不过这种独立性是相对的，因为决定作品整体影响的是主要思想感情的洪流，而注入这一洪流的还有成为艺术需求结构成分的那种特殊的满足。

然而，存在着的不仅是对艺术感知的需求，而且还有个人对艺术创作的需求。推动人去从事艺术创作的主要动力，仍然是对创作所带来的那种满足的特殊需求。在这一需求中，社会总的精神需求得到了集中的表现。正是由于这一原因，艺术活动才是人们在一切领域能产型活动的强大推动力。

艺术需求与艺术活动之间的相互关系的特点在于：后者并不直接满足前者，而是针对艺术作品的创作和消费。但是，这个创造和消费并不是目的自身，而只不过是满足社会艺术需求的一个手段。

艺术活动满足艺术需求要以这一活动进程中所创作的和所消费的艺术作品为中介。

艺术生活 然而就其自身而言，艺术活动并不能履行它的义务。它还需要一系列其它类型活动的协助才能使艺术在社会中发挥功能。“艺术生活”范畴就是这一事实的反映。我们看到，它在审美科学中尚未得到应有的认识，尚未坚定地进入科学用语，尽管在评论界已广泛使用。近几年来，门类艺术学已在使用它的局部概念（如：“戏剧生活”、“文学生活”、“音乐生活”）。现在已经注意到从理论上研究这些概念的重要性以及解决纯实践的艺术课题的必要性，这一点在现代艺术领域中意识形态斗争急剧尖锐的条件特别重

要。

艺术的社会学问题，在美学研究中日益重要，而要解决这些迫切的问题，也需要对“艺术生活”范畴进行科学的认识。

对待这些问题的研究方法中有两种倾向。一种是竭力划分出非艺术特有的、艺术这样或那样参与的社会机构和社会通信。另一种力求社会学的研究与美学研究结合。艺术生活成了这两条道路上从两种角度研究的对象，这也是它的意义决定的。

在对艺术生活的两种研究方法上，马克思主义文献与资产阶级社会学和美学根本不同，后者的特点是把社会学问题心理学化，把社会学的联系归结为“心理学的通信”，从而抹煞了这些问题的社会阶级性和艺术的社会作用。

艺术生活 在 我 们 的社会里乃是社会精神生活的一个必定的方面。构成社会精神生活的，一方面是人们精神活动产品（思想、形象、观念、标准、评价等等反映社会存在的产品）的功能发挥，而另一方面是生产、推广、掌握社会意识产品这一活动自身，以及与这一活动联系着的特殊态度和机构的系统。因此在社会精神活动中也包括物质形式的活动，只要它们伴随着主要精神类型的活动并为之服务。无论是能产型精神活动，还是推广和掌握思想、观念和价值的活动，都是在历史形成的、产生于社会体系的态度领域中实现的。所有这一切都可纳入艺术生活，作为社会精神生活的一个有机组成部分。在艺术生活中占中心和决定性地位的是艺术活动——旨在创作和消费艺术作品。与艺术生活有关的，还有相应社会态度和机构的分支系统，它们为艺术活动服务，保障

艺术作品的保存和传播，保障艺术作品的功能发挥和消费，总之，就是满足社会和个人的艺术需求。这些态度和机构需要特定类型的人，他们以艺术活动或为这一活动服务的某种活动为职业。换言之，艺术需求的满足，要以艺术的生产和消费为前提，而这种生产和消费是另一些类型的活动，是为了保存和推广艺术价值、使之发挥功能和消费而必需的活动。与此同时，艺术活动乃是社会劳动的专业化领域，而为它服务的各种活动则不是这样的独立领域。它们是另一些领域（科学、教育、物质生产、行政管理、财经等等）的专业化形式。

构成艺术生活的是艺术活动（在上述所有各方面的活动）和其它一些类型的活动——**为艺术活动服务，目的是保障艺术作品的生产、保存、推广、进入社会和个人的精神生活、发挥功能和消费；而后面这些类型活动乃是社会劳动各不同领域的专业化形式。**

艺术生活的历史发展过程鲜明地表露出艺术生产与艺术消费的辩证关系，而这一关系乃是艺术生活“自我运动”源泉之一，尽管这个“自我运动”在一定意义上是相对的。这种辩证关系显现在、实现在艺术生产者和消费者的态度中，亦即在艺术家和观众、读者、听众的态度中，在他们的、以上述各种类型非艺术活动和与之相应的机构为中介的、相互作用和相互影响中。

现在，让我们详尽地看一看那些为艺术活动服务的、已进入社会主义艺术生活的、专业化类型的活动。

这首先就是多种多样的**科学活动**，它们直接或间接研究、解释、预测艺术活动及其成果。这里应该提及的不仅是美学

家、艺术理论家和艺术史学者的活动，而且还有其它专业学者们（心理学者、社会学者、史学家、未来学学者、考古学家、语言学者、符号学学者、还有许多其他学者）在这样或那样程度上涉及到艺术课题的活动。

近几年来日益注重对艺术课题的综合研究。各行专家前来研究艺术，反而促进了他们各自领域的发展，给他们各自领域的研究以新的推力。艺术生活与科学生活彼此影响日益加强。这些相互影响已跨出社会意识范围，进入生活实践。例如，从社会学角度对艺术的研究，帮助阐明了艺术作为积极形成个性、培育新人的工具的可能性。而这又促进了更加深刻了解共产主义教育的综合方法，这是具有国家重要意义的实践任务。提高生产效率和文化的任务亦很重要。就是在这里劳动者的美育和艺术教育也起着实质性的作用，艺术是最重要的教育手段之一。

其次，进入艺术生活结构的还有评论活动，针对目前艺术生活现象的评价和分析。它依据艺术领域中的科学理论活动，但不能把它归结为这一活动。在社会舆论的形成中、在艺术作品进入生活的过程中，以及在反对艺术领域不良现象和倾向的斗争中，艺术评论占有重要地位。

现代艺术生活的一个重要组成部分就是在不同居民组开展的群众性美育和艺术教育活动。这一活动日益广泛地在学令前的机构中、在学校、企业、工厂、农庄、农场、部队中开展，不仅引起艺术活动家而且也引起党政人员、国家、工会、青年团组织、文化教育机构等等的重视。

其次，进入艺术生活系统的还有组织创作和财经方面大量机构的活动。如：乐团和音乐会组织、出版社和编辑部、

艺术生活计划和财务机构、艺术作品普及（包括商业）机构、给创作人员提供物质保障的机构、以及其它许多机构的活动。

再其次，应该提到复制、保存、推广、提供艺术作品的多种多样的物质生产活动。如：印刷厂和发行艺术作品的其它企业、从事各艺术领域中艺术活动所必需的工具和材料生产的工厂；博物馆、音乐厅、制片厂、电视台、文化宫、剧场、影院等的设计和建设，以及这一活动的物质技术保障；乐器、电影及其它器材修理厂等等的活动。这里还应包括电台、制片厂、电视台的经营和物质生产活动，以及剧场和出版社的经营活动。科技革命通过物质生产活动系统对艺术生活产生重大影响。同时，艺术生活的需求向科技组织提出新的任务，从而推动他们各自方面的活动。

艺术生活最重要的一个方面就是中等和高等创作院校的活动以及不断扩大的提高和培训艺术干部的系统。在这些院校的大墙内，为形成知识分子创作干部所必需的艺术活动和教学活动紧密地相互影响、相互渗透着。值得一提的是：对将来在艺术领域中从事非艺术活动的未来理论家、评论家、管理家和生产组织者的培养，恰恰是在这些院校里日益经常有效实现的。同时，从事创作活动的青年也能更加深入地研究技术学、工艺学和管理学的问题，亦即艺术生活的非艺术方面的问题。

在社会主义社会的艺术生活中，主管业余艺术活动的各组织机构的活动的地位日益重要。如：工会、共青团、文教、文化宫、图书馆、俱乐部等等在创作、行政组织、物质技术等等方面的活动。

最后，在艺术生活结构顶端的是领导社会生活这一重要方面的机关的活动。这里包括管理艺术问题的党政机关的活动，特别是文化部（更正确地应当把它称之为“艺术生活部”，上述各方面已明显说明这一点，严格说，这些方面决定了这个部的活动领域）的活动，还有个别创作协会的活动。社会主义的艺术生活的基本特点是什么呢？

首先，它是社会主义社会全部生活的一个有机的、必定的组成部分，它拥有表现鲜明的社会主义方向性。对艺术生活的领导问题、对它的规化和前景，合乎规律地成为整个社会经济和社会发展的总计划的一个部分。它自上而下贯穿着人民的利益。

艺术生活，正如社会主义社会生活的所有方面一样，是由共产党领导的。党对艺术生活的领导，就是艺术生活卓有成效、成就、创作发展的保证。

社会主义的艺术生活，就其社会成员日益增多的参与人数而言，是群众的，就其方向性和基本内容而言，是社会主义的，就其性质而言是民主的。艺术生活的民主表现在广大劳动群众、知识分子创作人员的积极参与上，表现在专业艺术在各方面对业余艺术创作的大力支持上。艺术生活的基本创作原则就是人民性和共产主义党性。社会主义社会艺术生活的党性表现在对艺术干部的思想创作教育上，表现在文艺批评活动上，表现在积极反对唯美主义和市俗低级趣味、愚昧、贫乏的斗争中。

社会主义社会的艺术生活建筑在各国各民族深刻牢固协作的基础上，社会主义的国际主义和爱国主义是它的特点。在艺术作品的创作上，在创作成果的消费上，在知识分子艺

术干部的教育和培训上所进行的广泛的兄弟般的互助，也是它的特点。

社会主义的艺术生活完全摆脱了自私自利的商业意图。国家对它的大量机构给以巨大的组织上的和财务上的支持，国家尽力使艺术文化的成就为最广大的人民群众所接受。

在社会主义的艺术生活中，传统与革新有机地结合着。以往文化的优秀典范被精心地保存下来并变成大众的财富，同时也支持和鼓励当代天才的艺术作品。

社会主义的艺术生活的另一特点就是对青年的十分关心和爱护的态度。苏共中央1976年的著名决议鲜明地、令人信服地证明了对青年创作者的关怀。同时也对青年进行了大量美育和艺术教育的工作，为了使青年对艺术文化的成果的广泛充分的感知而作了大量工作。

最后，社会主义协作各国的艺术生活拥有巨大的国际意义，对各区域的艺术生活产生了异常强烈的影响。对发展中国家的艺术生活的影响尤为强烈。

第二十章

社会主义社会的审美文化与艺术文化

〔苏〕康斯坦丁诺夫

文化的概念　文化的概念是现代社会科学的最基本的概念之一，它与历史唯物主义的那样一些范畴，如："生产方式"、"基础"、"上层建筑"、"阶级"等等一样，具有极重要的理论上的和方法论上的意义。哲学的和社会学的文化观点总是受到当时社会关系和阶级意向的影响并打上它们的印记。在意识形态对抗的条件下，这些影响照例阻碍文化的基本问题的解决，首先是阻碍了"文化"概念自身的理论上正确的、客观上意义重大的内容的揭示。

马克思主义以前的哲学和社会学通常用文化的概念含概宗教的、法律的、道德的、艺术等等的意识，也就是说，把文化视为与物质领域对立的纯精神领域，物质领域竟在文化范围之外，而文化又是与任何实践利益和活动脱节的。如果说它在某种程度上与人的活动有联系，那也只是与这一活动的精神形式，而且依然是把它与低级的、非文化的体力劳动

对立起来，而体力劳动对文化历史过程的意义，要么完全否定，要么承认它是什么非常次要的。

马克思、恩格斯、列宁依据真实的历史，对文化进行了理论分析，把这一分析与社会生活的实际事物、与社会生产的具体历史阶段联系起来。马克思主义在历史上首次指出：在人的劳动过程中，不仅仅改变了周围环境，创造了物质的和精神的财富。在劳动中实现了人的创造能力，正如马克思所说的，显示了人的本质力量。在人制造的劳动产物中展示了可能性、知识和技巧的水平、审美观点和趣味。在批判费尔巴哈时 马克思强调指出："属人的对象不是在自然界中直接呈现出来的那个样子的自然对象……"①。人劳动的成果（"属人的对象"）乃是人的本质力量的物化，带有赖以进行这一劳动的那些社会关系的印记。正是在这种意义上，这些成果才不能纳入"自然界的"自然，而是作为文化的明证。

在现代文献中，"文化"的概念通常用于两种意义。在广义中，它包括人在其物质和精神活动过程中所建造的一切，与之相应，文化是指物质文化和精神文化而言的。在狭义中，"文化"的概念是"精神文化"的同义词，也就是说它只与精神生产联系着，这不能不引起一定的混乱。只有在物质方面与精神方面的统一中，文化的整体以及它的单独的每一个方面才是可以理解的。

文化乃是社会人改造世界的成果，因此它的必定的先决条件就是创造。在人的认识和劳动活动的本质中，创造的性

① 马克思：《1844年经济学——哲学手稿》，人民出版社，第122页。

质仿佛是程序化了。创造的独特怪诞之处恰恰在于：就整体而言，劳动（还有认识）乃是创造活动，但同时在劳动中（在认识中也一样）我们对创造性活动和非创造性活动加以区分。这种现象有其阶级的原因：正是私有制的统治把脑力劳动与体力劳动相互对立起来，剥夺了后者的创造性，使体力劳动完全落在被剥削大众的肩上，而创造性因素主要是留给脑力劳动，这长时间成为统治阶级的特权。

当然，即或是在社会意识形态对抗的条件下，人也在一定的程度上在劳动的产品中使自己的本质力量对象化，但就整体而言该过程受到阻碍和歪曲。

只有社会主义革命消灭了劳动的异化，创造了前所未闻的自由劳动的可能性，并且正如马克思强调指出的，人的本质、人的全部体力和精神力量的丰富多采的实在潜力在物质和精神生产的产品中实现。因此，只有在社会主义制度下才能完全显现人类劳动的创造、文化本质。马克思指出："只有当对象对人来说成为属人的对象，或者说成为对象化了的人，人才不致在自己的对象里丧失自身。而只有当对象对人来说成为社会的对象，人本身对自己来说成为社会的存在物，而社会对人来说成为对象的本质，这种情况才是可能的……一切对象，也对他来说成为他自己的对象化，成为确证和实现他的个性的对象，成为他的对象，而这就等于说，对象成了他本身"①。换言之，只有社会主义制度下才可能的劳动的直接社会性质才为全面显示人的本质力量创造了必需的条件。

① 马克思：《1844年经济——哲学手稿》，人民出版社，第78—79页。

在资产阶级哲学和社会学中，广泛流行着对创造的神秘主义的或精华论的理论，硬给创造加上精华性，把创造与"平凡的"日常的、没有高度兴奋的劳动对立起来。在资产阶级哲学和社会学中，"普通人"的模型用公式表现为"人——消费者"，被排除在能动创造活动之外。例如，法国社会学家日卢安写道："群众要求接近文化的权利。但是要运用这个权利，掌握得还不够充分。群众从未参与古典文化的创造……他们也不因此而感到自己更差一些，因为群众的真正需求并不是智力的，而是唯灵论的"①。类似的原理也就是资产阶级"大众文化"概念的理论基础，它与精华文化是对立的。

然而恰恰是劣等的"大众文化"在资产阶级社会里异常活跃、广泛流行，这也是艺术生活的一个特点。在西方国家中盛行艺术产品中，至少有四分之三不能不归结为"大众的"（或者更准确地称之为"商业的"）文化。它起到统治阶级所需要的统一群众的工具的作用。所以，文化精华论常常是建立在对这种劣等文化的批判上，认为精华的优选乃是保存文化价值的手段，而群众则对这种价值构成威胁。当然，实际上威胁文化价值的不是群众，而是资本主义制度。

只有消灭这一制度及其固有的劳动异化才能够废除广大群众对真正文化财富的异化。在社会主义和共产主义制度下，劳动异化的消灭也就意味着脑力劳动与体力劳动、创造性劳动与非创造性劳动在劳动群众活动中的重新结合，所以也是对上述创造的"怪诞之处"的消除。社会主义制度下劳

① 引自阿申的《大众社会》一书，莫斯科，1971年版，第167页。

动智力化，不断把科学转化为直接的生产生，使认识与劳动的过程接近，扩大了群众的创造可能性和群众对文化价值的掌握。社会主义创造了新文化的前提条件，并在社会主义文化革命中实理新文化。

社会主义文化并不是象资产阶级文化在社会发展特定阶段取代封建文化那样轮流更替的历史类型的文化，不是替换资产阶级文化。社会主义文化的建立是人类文化发展中质的飞跃，是为人类开辟了从必然王国走向自由王国道路的社会主义革命的一个有机的部分。然而只有在掌握以往世界文化全部成就、全部财富的基础上才可能实现这一变革。马克思和恩格斯在《共产党宣言》和《德意志意识形态》中，列宁在一系列论述无产阶级文化的著作中，特别是在具有历史意义的青年团第三次代表大会上的演说中，就是这样提出问题的。实际上，在发达的社会主义社会中业已成熟的新文化正是这样建立起来的。这适用于文化的一切领域，其中也包括艺术文化。

艺术文化　这个术语从五十年代末已经牢固地进入美学的文献中。第一位论述它的是奥夫湘尼科夫，他在苏联科学院哲学研究所宣读了《共产主义的艺术文化》的摘要。他用这一概念合并了三点：一、艺术家所创作的艺术对象的世界；二、共产主义社会每一成员在某一艺术创作领域从事活动的能力；三、感知艺术价值的能力①。后来这一术语日益经常为其他研究者所用，指的是精神文化中那一与艺术联系着的

①引自斯卡捷尔什科夫的论文《审美文化乃是社会精神文化的一个组成部分》，载于《美学概论》，第2辑，莫斯科，1967年版，第13页。

部分。在许多情况下“艺术文化”概念被视为或是更广义概念“审美文化”的一个部分，或是这样那样与“审美文化”交织在一起的。

在社会主义各国的美学文献中，一种普遍接受的观点认为，艺术是艺术文化的结构构成的核心成分，但艺术不能尽包艺术文化的内容。

我们认为应当区别艺术生活（亦即艺术的以及为它服务的非艺术的活动，其目的是创造并发挥艺术文化的功能）与艺术文化自身（作为这一活动的成果和稳定的方式和形式）的不同。

当然，艺术生活与艺术文化紧密地相互联系着。前者的成果、稳定的方式和形式构成后者，而后者在艺术生活中，更广一些，在社会的精神生活中发挥功能。例如，艺术作品（文化的一个不可分割的部分）乃是艺术消费的对象，这是艺术生活的头等重要的一个方面，而艺术作品影响艺术生活，影响整个社会的发展。艺术生活的稳定形式和方式乃是文化的一个部分，这些形式和方式在文化中形成并取得稳定性，反过来，又组织和安排艺术生活。在这种意义上可以说，艺术文化包括艺术生活长期（经常是许多世纪）保留的、相互沉积、相互影响的那些成分和那些成果。

如果说在现代社会生活的物质生产和科技领域中积极发挥职能的只是我们当代生产和科技文化的最高层次，而最低层次（即以往各时代所创造的）是它们的必需的，但又“缄默”的基础，那么在艺术生活中，许多世纪以前创造的作品与现代作品在同一水平上得到充分的运用：艺术生活把来自艺术文化各个层次的作品纳入自己的范围。艺术生活按另一

种方式支配这些层次的自身，打破编年史的顺序，依据积极影响作用的程度调换它们的位置。与此同时，现代艺术生活创造新的文化层次，把这一新的层次交由未来的艺术生活继承。可见，每一个新的一代都在利用业已形成的文化，同时对文化作出自己的独一无二的贡献。

艺术作品是艺术活动的主要成果，因而也是艺术文化的主要成分。但是，并非所有的艺术作品都能进入艺术文化，尽管当时曾在艺术生活中起过一定的作用。这里说的不单是那些风行一时、言之无物的作品，而且还有那些与转息即逝的历史因素相联系的、没有严肃艺术格调的作品。只有那些含有某种稳固的东西、为许多代人所需要、符合社会和个人深刻艺术需求的作品，才能成为艺术文化的财富，获得历史生命，亦即在其后许多代人的艺术生活中发挥职能。我们所说的不单是无价之宝（艺术杰作），而且还有那个丰富的、能结果实的艺术的“第二”层次，它哺育和充实艺术的宝藏。例如，不仅可以依据巴赫的创作（永世的杰作），而且也可以依据泰来曼、开塞、格劳恩以及其他作曲家的作品来判断十八世纪的德国音乐文化。

可是历史上也有不少那样的事实：作品不为同代人所接受，可是后来获得了长时期有助于发展的生命。也有另种情况，那些在艺术生活中仿佛已完成其使命并被遗忘的作品，却又重新引起广泛的社会注意，积极地投入了几代新人的艺术生活。例如，我们大家都是证人，目睹对于中世纪和文艺复兴时期音乐和绘画的爱好今日又复活了。看来正如我们前面（见第十四章）指出的，这是否定之否定的辩证法则效用的独特显现。

遗憾的是，无论美学还是艺术学目前都没有对这些问题进行专门的研究。可是对它们的深刻认识，不仅对于了解艺术生活的过去和现在，而且对于艺术生活未来的规划都是有用的。而如果是从各主要艺术种类相互影响的角度来研究这些问题，那么就可以找到理解艺术需求结构及其发展趋势的答案，这必将有助于解决大量实际问题（不仅在创作上，而且在物质技术上、经济上以及许多其它方面上都十分重要的问题）。在科学计划原则上建立起来的社会主义的条件下，这一点尤为重要。

艺术生活的稳固的方式和形式世代相传。首先是历史上形成的艺术创作原则（如：创作方法与风格，跨越各种艺术和漫长时代的艺术学派和流派）可拥有不寻常的稳固性。稳固的艺术社会存在形式、公众类型、感知方式也是历史上形成的。

例如，教堂在许多世纪的岁月中曾是艺术的主要活动场所，这在许多代人的艺术生活上留下了醒目的印记。可是当另一些、戏台上、广场上、城市街道上、博物馆里和私人藏画等等艺术存在的市俗形式开始排挤教堂的时候，艺术生活发生了怎样的变化啊！

看来，艺术文化的主要特点之一就是不断扩展此类存在的形式和方式，而且照例，这些存在形式和方式不是消失得无影无踪，而是以独特的方式织入其后几代人的艺术生活中。我们现在就面临着新与旧（传统的艺术作品存在及其感知方式的类型）的有机融合。

上述艺术文化与艺术生活相互关系的特点，不仅适于艺术作品，也适于作品进入生活的稳固方式和形式，而且艺术

消费的方式要比艺术创作的方式（如果指的是历史上形成的艺术创作原则、方法和风格）稳定得多。例如，在歌剧院存在的三百多年间，这种艺术的一系列风格成了历史的财富，而其存在的形式实际上变化不大。

上述艺术领域中的那些非艺术活动类型的稳固的组织方式和形式，在艺术生活中以独特的方式发挥功能。在现代生活中，“工作着的”只有艺术文化的最高层次，可用于组织科学和评论的、物质生产的和组织创作的等等活动。但是在它们的内容中，则必需运用以前许多代人的成就和经验。例如，今日评论活动的组织方式和形式，已经与十九世纪中叶的有重大区别。可是别林斯基、斯塔索夫、杜布洛留包夫、谢洛夫等人的优秀著作今日仍在参加战斗。

社会主义艺术文化成熟的特点（它们部分地与社会主义社会艺术生活的特点相同）可归纳如下：

1，依靠高度发达的社会主义经济和马列主义思想，与精神文化的一切领域紧密统一；

2，艺术文化所有组成部分的和谐的综合发展；

3，目标是形成新人，日益广泛的群众个性的全面和谐发展；

4，社会主义各国民族文化的繁荣，它们相互充实、相互影响；

5，依靠世界艺术文化的财富；

6，所有居民人口组高度的、不断提高的文化水平。

审美文化　前面已经谈到了艺术文化与审美文化的紧密联系。那么后一概念的内涵是什么？社会主义审美文化的特点

又是怎样的呢？

审美文化的特征是审美因素向人们各种态度、向他们劳动、生活、实物环境深入的水平、规模和稳定的形式，以及审美意识的水平和稳定的形式。

人生活各个方面的和人自身的审美充实乃是社会主义的重要特点。因此，在我们社会的审美文化中占中心地位的，一是物质“按照美的规则”形成的稳定方式；二是群众的审美感知。如果说第一种情况讲的是审美因素向实物环境和向社会的深入，那么第二种情况则是审美因素向人们的各式各样态度、向人们行为和活动的深入，以及形成和发展人们的审美意识——审美感情、审美趣味、审美理想等等的文化。

审美教育（美育）乃是对个性施加的有机的综合影响，其目的，一是形成对生活的审美态度以及在现实界不同领域中符合这种态度的行动；二是形成深刻感受和理解现实界中和艺术中审美因素具体显现的能力。

我们注意到，既然这里讲的是社会的审美文化，那么应该提到的只有审美文化的稳固的、得到广泛普及的几个方面：一、审美趣味，它是已牢固地确立在社会意识中的、稳定的社会心理定势；二，审美感情，它是这种社会意识所固定的、稳固的社会感情；三、审美观点，是构成马列主义审美科学的那些科学思想的稳固体系；四、审美教育，它是其自身存在的、由“人改造人”的社会实践所固定的、稳固的方式和形式。

有时，审美文化主要从审美价值的消费、直观、欣赏和赞美方面来加以研究。

不过首先应当讲的是审美价值的创造，是积极的审美感

情，它出现在人类生活的一切领域，它出现在劳动中，没有它便不可能按照美的规则形成物体，它出现在日常生活中、人的各式各样的行为中、相互关系中、艺术中（它是审美价最重要的领域之一）、还有其它等等之中。

我们还要指出，不积极反对生活中的反审美因素和对生活的反审美态度，不反对低级趣味和愚昧，审美因素便不能深入社会生活。

第二十一章

艺术与科技进步

〔苏〕康斯坦丁诺夫

这一问题十分重要，因为科技革命对生活的所有方面，其中也包括艺术方面，产生巨大的（直接或间接的）影响。与此同时，科技革命和科技文化也受到艺术文化的影响，需要艺术化。

科技革命与个性

《苏联大百科全书》给科技革命下的定义是“在把科学转化为社会生产力发展主导因素的基础上，对生产力进行的根本性的、质的革新……科技革命改变社会生产、劳动条件、性质和内容、生产力结构、劳动社会分工、社会部门和职业结构的全部面貌，导致劳动生产力的迅速提高，影响社会的一切方面，包括文化、日常生活、人们的心理、社会与自然的相互关系，导致科技进步的急剧加速”①。

---

① 《苏联大百科全书》，第3版，第17卷，第341页。

研究马克思、恩格斯、列宁的思想遗产，可得出结论：社会主义与科技革命有紧密的内在联系。这种联系的产生是因为，社会生活及其精神文化的物质基础的快速发展乃是社会主义的本质的必然特征之一，是社会主义的客观规律。

应强调指出，科技发明就其自身而言，对于它们社会实现的手段和目的是中立的。例如，自动化可能引起失业，成为千百万人苦难的原因，在现代资本主义社会里就是如此。但在社会主义条件下，它就是提高群众生活的源泉，减轻劳动，加强劳动的创造性，还有助于个性的发展。

这就是说，不考虑科技革命进行的社会条件，便不能理解它的本质、它对社会生活各方面的影响，尤其对艺术的影响。

这种影响可以是直接的，但更经常是通过一系列间接环节。例如，科学由于它的发现而为技术的质的革新开辟了前景，通过技术影响到生产的全部形式（经济、工艺、组织等等）。生产的相应发展必然引起对提高一般文化水平，对提高社会主要生产力（生产工作者）科技培训的需求。这就保障了个性发展的可能性和必然性，从而在艺术（作为形成个性的最重要的社会工具）面前提出了独特的任务。

但是，科技革命的这一人道主义方向只有在社会主义和共产主义条件下才能真正实现，因为在那里科技革命的需求与社会制度根本的社会需求完全一致。

我们只研究科技革命的那些对个性发展重要的，因而也是对科技革命与艺术相互关系重要的特点。

首先，这就是科学中与生产中质量变化的最紧密的相互联系。从科学发现到依据这一发现而建立的技术构想，从这

一构想的建立到技术结构和示意图的制定，从这种制定到产品大量生产的开始，它们之间在时间上的间隔急剧缩短了。从前这些间隔是以几十年，甚至几百年来计算的。例如，飞机的构想早在十六世纪就由达·芬奇提了出来，十九世纪末建造了第一架飞机，差不多半个世纪后，航空才得到广泛的发展。现在科学变成了直接生产力，指的是科学成果直接进入生产，科学研究成为企业活动的一个有机部分，而科研机构需要日益广泛的基地。科技革命使强大科技综合体的建立成为必然。

机械化、自动化（科技革命使它们具有空前的规模）、连同电子计算机技术广泛用于生产管理，导致日益狭窄的专业化，但同时也导致生产日益广泛的协作化。于是兴起了大型企业，它们与国内外的几百个企业协作，而这需要共同解决大量技术的和经济的课题。科技革命导致国内和跨国的科学技术经济综合体的诞生。

科技革命在很大程度上加强了马克思所发现的生产社会化的趋势，加速了并把它的活动提到质量全新的水平上。而这必将导致生产工具和手段的社会化，舍此便不可能保障建立社会生产有效活动所必需的深刻的内在变化。科技革命保障并使我们时代社会历史大趋势（社会必然向社会主义转化）空前尖锐。

如果说只有社会主义才能保障科技革命的完全发展，那么科技革命自身则以空前的明确性揭示了社会在社会主义基础上发展的必然性。

所以，科技问题不仅与经济问题，而且还与政治的和意识形态的问题联系着，这些问题直接关系到个性的发展，也

就关系到艺术。

科技革命的最重要的后果是经济各部门、随之人的实物环境、生活条件等等的技术和工艺空前高速度的丰富和发展。新的决策，在大批老式技术设备和物品尚未报废之前，就早已问世，因为那些设备和物品的精神老化先于它们的物理上的老化。例如，在发达工业化国家的主导经济部门里，技术和工艺目前每8——10年就全盘更换。工人和专家们的知识也相应地在精神上老化。这些知识必须加以充实和现代化，而知识现代化的速度一定要超过技术和工艺发展的速度。

我们还要指出，科技信息在急剧增长。联合国教科文组织的专家委员会得出的结论是：根据目前的指标，一个新生婴儿到他大学毕业时，全世界范围内科学知识的数量将增长四倍。当这个孩子到五十岁的时候，他的知识的97％都是在他出生以后才为人们所取得的。

因此科技革命要求日益广泛的人从事不断紧张的脑力活动，也就是说，要求提高人们的智力水平。但是在这一活动中，越来越占有更大比重的不是能动创造性，而是复现性：掌握迅速增长的信息流。这是影响到个性发展的实在矛盾之一。

全部日常综合用品空前迅速更新过程，以及这些物品在精神上的老化，产生了独特的矛盾。一方面，这为广大群众生活条件实质性的改善，为人的新的合理需求的出现创造了前提条件。而另一方面，这一过程隐伏着消费热的危险，不断把新产品弄到手几乎成了一个人生活中的大事，为了赶花样翻新的时髦而赶时髦。正是这种趋势在资本主义制度下得到

了最大的发展，所以资产阶级社会学者才把它称之为“消费社会”。

在社会主义社会中，居统治地位的是上述第一种趋势，但也未能摆脱对个性发展起不良影响的第二种趋势。苏联著名作家琴吉兹·艾托马托夫写道：“……消费热乃是看不见的，因而是三倍狡猾的敌人。它从内部、渐渐地腐蚀、吞没一个人的灵魂。也许会觉得，这有什么可怕，不过是买了一套家具，过了一年换掉了，再过段时间，就为寻找第三套而奔波。这碍着谁了，没偷，没抢。而事实上，却把自己作为个性消灭了，从而坑害了社会，使它失去了一个在精神上健康的、没有贪得之心的公民。因为当一个人财迷心窍，看见别人干的轻松来钱多的时候，如果他是弱者，作为独立的人他就会经不起诱惑而退化、瓦解，如果他是强者，他就会成为唐·吉诃德式的时代错混的现象……”①。

矫正这种倾向的方法就是使我们的生活方式全面审美化，形成全面和谐发展的个性，培育对现实界、对人、对己的积极创造性的人道主义的态度。而这也就直接关系到艺术文化、它在社会生活中的职能、它对人们情感、思想、需求和行为的影响。

科技的进步还引起许多其它问题，其中就有全球性的、涉及到全人类的、需要大批人共同努力解决的问题：生态问题和人口问题。

科技革命在社会与其居住的自然环境的相互关系中造成了重大的变化。人对自然的侵入竟是如此广泛而积极，以致

① 载于《文学报》，1981年，8月12日，第11版。

造成不可挽回的变化，给生物圈的存在造成威胁，在这个圈外人不可能生活。人的生物的和生物心理的适应能力有其自然的界限。在许多情况下，人的机体应付不了新的、过度沉重、过度紧张的要求，统计学证明，心理和神经的疾病在令人不安的增加。在科学面前提出了一个十分重要的任务：拟定人与自然之间最标准合理的相互关系，以使人类在历史上长期居住在地球上成为可能。

然而只有社会主义及其高度发达的计划经济和深刻人道主义的制度才能为这种相互关系的贯彻和生态问题的解决创造实在的前提。

可是不要以为在社会主义的条件下，社会和人就处于某些令人不安现象的范围以外了。对自然资源的非主人公的态度，恣意毁灭植物群和动物群，工业废料污染水源，还有许多事实使社会不安。

我们再一次遇上了已明确研究过的需求：对自然界采取人道主义的、人的态度，与冷酷、愚昧、残忍进行斗争。

但是不可能在地球上的一个区域保护生物圈，而在另一区域毁灭它。资本主义经济体系的自发性威胁的不单是资产阶级社会。保护人类生存的自然条件要求全球采用相应的措施。这再一次证明，科技革命加剧了社会生产力向计划性的，亦即向社会主义发展的轨道上过渡的必然性。

科技革命提出的另一全球性问题——人口问题也会得出同样的结论。

到1830年，地球上的居民达到10亿，为此需要多少千年。一百年后，1930年，出现了第二个10亿。32年后人口达到30亿，之后7年又给地球带来5亿。根据联合国的统计，

1980世界人口是44亿1500万，一年之后，是44亿9500万。

这个“人口爆炸”提出了大量问题，首先是那些与保障人们对基本生存手段迅速增长的需求相关的问题。科技革命拥有广泛的可能性来解决这些问题，然而要实现这种可能性（包括生态问题）就要有进步的社会制度。

人口问题也影响到社会生活的许多其它方面，尤其是日常生活条件、人对人态度的性质、大量人口向大城市和个别地区的集中等等，反过来又影响到人的心理状态，影响个性的形成和发展，影响个体社会化的全部过程。

科技革命的另一些特点也会影响这一过程。社会劳动一切部门的迅速发展，一方面是使居民快速增长条件下的人们的相互关系复杂了，另一方面是使人社会化的自发过程失效，而必需在科学的基础上，以空前的规模组织这一过程。这里指的就是使大批人掌握日益丰富的专业经验、掌握无所不包的经验的有效途径。而在掌握后一种经验时，我们曾多次指出，起重要化用的是艺术、是全部艺术文化。

在现代生活中科技文化与艺术文化的相互关系

科技革命对现代社会的一切领域产生了这样或那样的影响。它的令人瞠乎其后的成就不能不提出科技文化的地位以及它与其它文化领域，特别是与艺术文化的相互关系问题。这个问题就是五十年代末展开的一场大辩论的对象。开始这场持久辩论的是英国著名科学家兼作家查·斯诺。他在一次演说中讲到了西方的科技文化与艺术文化日益扩大的断裂：“一端是艺术界的知识分子，另一端是科学家，特别是作为这一组最鲜明代表的物理学家。一堵互不理解的墙把他隔

开，特别是在青年之间，甚至对抗和敌视……他们是那样不同地对待同一事物，以致即或是在感情方面也不能找到共同语言”①。

在辩论进程中，对科技革命的成就，对现代条件下科技的成功，对它们的进一步发展，对文科、首先是对艺术文化在现代世界中的作用出现了截然相反的观点。

一种人认为，科技革命的迅猛发展乃是解决资产阶级社会一切社会问题的万灵手段。至于艺术，他们的见解是，在科技革命条件下，失去了任何意义。而且他们常常指出资产阶级艺术的真正弱点和缺陷，其中包括艺术的委靡和庸俗商业性质等等。

与这种“技术迷”路线相反的是“技术憎恶者”，他们把现代生活的所有缺陷和弊端都与科技的发展进步联系起来。他们看到科技革命是一股力量，这股力量正在阉割着人们态度中的人道性，使人与社会、甚至与他自己疏远，把人变成目光短浅、过分精明的利己主义者，使人的态度丧失美和崇高。在这个“疯狂的、疯狂的、疯狂的世界”上，他们在艺术中找到了几乎是唯一的人道主义的基地。

辩论的参加者们自觉或不自觉地道出了资本主义世界的弊病，这些弊病一方面是人的异化和自我异化以及形式审美或市侩商业艺术反常现象的根源，另一方面是资产阶级社会中科技革命消极甚至毁灭性后果的根源。不过科技革命的赞扬者和艺术文化的拥护者，都错误地把这一或那一文化视为能够使社会摆脱这些问题困扰的力量。只有社会主义革命才

① 查·斯诺：《两种文化》，莫斯科，1973年版，第20页。

能解决这些问题。

至于现代生活中的科技文化与艺术文化，只要在它们和谐发展的条件下，对哪一个也不能偏向。两者都同样为社会所必需，但每一个都有自己的任务要解决，它们之间没有鸿沟，它们可以卓有成效地相互影响，而且这种相互影响在科技革命的条件下具有新的、广泛的可能性。

前面我们曾讲过，作为社会全部生活基础的社会实践是在两个主要方向上发展的，一是创造和改造我们周围的实物世界，二是形成和发展人的自身、人的个性、人对世界和对自己的态度。社会的各种精神活动，社会的一切文化都是这样或那样地为实践服务，与实践联系，反映实践的需求，促进这些需求的满足。

科技文化是与社会实践的实物方面联系着的，而科技活动则直接或间接为实践的这一方面的进步服务，发现这方面业已成熟的需求，满足这些需求。科技革命与生产所有领域的发展联系最为密切，它在这方面为社会所必需，它是社会进步的鲜明表现。

至于艺术活动和文化，社会需要它们是因为它们服务于社会实践的“个人”方面，发现社会对某一类型个性的需求，并参与这些需求的满足。在这方面艺术的作用非常大，而且是不能代替的。

我们已经讲过，在社会和个人态度中，有两种历史上形成的、现在积极起作用的趋势。一种在现代条件下符合社会向共产主义运动的需求，与社会的革命发展的需求联系着。它要求设法提高人们的积极性，要求人的全面的和谐的发展，培养人积极创造的、革命人道主义的生活态度，总之，

形成个性够格的人。第二种趋势表现了反动阶级的需求，它们需要的不是够格的个性，而是没有头脑的劳动力，他们的利益和追求不会超出业已形成的资产阶级的态度范围。

艺术符合第一种趋势，它千方百计地发展个性，以人们态度的进步社会历史的经验丰富个性的认识，使人变得更坚强、更善良、更聪明、更幸福。而第二种趋势需要欺人的愚民艺术，使人回避迫切的社会问题，限制人的社会视野、追求和愿望，用一位苏联美学家的话说，这种艺术变成了“社会幻梦的工具”，这正是资产阶级社会所积极需要的。

科技文化与艺术文化之间没有，也不可能有对抗，因为它们每一个都以自己的方式为社会所需，而且从来没有过，也不可能有彼此取代的情况。

在资本主义社会生活体系内部有对抗，产生了这两种文化发展中的反常现象，一方面导致科技文化的非人道化，另方面导致艺术文化的没落。而就其自身而言，科技革命丝毫没有贬低真正艺术的作用，恰恰相反，它们的相互推动和相互影响有利于它们的共同发展。

科技革命对艺术和艺术生活的影响

首先，科学与技术的革命直接影响艺术环境。科技革命影响各种艺术的物质基础，为新艺术种类和体裁的出现和发展创造了前提。电影、广播、电视、摄影等艺术的问世和蓬勃发展就要归功于科技的进步。一系列前所未闻的技术与工艺的发明在那些古老的艺术中，如音乐、绘画、雕塑、建筑中，得到了应用。

特别应该指出科技革命给人们与艺术接触的物质条件所

带来的变化。现代的剧场、音乐厅、电影院、展览馆、博物馆以及书刊印刷得到了日益完善的各种技术和日益广泛的发挥其职能的可能性。而在艺术作品的“送货”中所发生的深刻变革就更为重要，大众传播媒介的出现使千百万人有可能不仅在特殊条件的艺术场所，而且在自己的家里，不仅在文化中心城市，而且在无论多么遥远的边疆接触到艺术作品。

在这方面，电视的作用特别大；它不单是把自己的艺术送到千家万户，而且还能使其它艺术的作品为大众所接受①，它成功地对群众进行美育和艺术教育，在某种意义上它是大众的集体组织者，在同一个时间里把千百万人召集到荧屏前。

所以，可以说科技的进步在一定的程度上扩大了满足群众不断增长的审美需求和艺术需求的可能性，丰富了观众、读者、听众与艺术接触的物质条件，在整体上促进了社会的艺术发展。

不过这一进步也带来不良的一面。它可能引起对艺术珍品的被动消费，造成与艺术接触似乎是一件轻而易举的事。而那些匠人的、本质非艺术的玩艺儿，一经上了电视、广播、磁带或唱片，博得了广大公众，其不良影响也就急剧扩散。

科技革命对艺术物质基础的影响也引起不少、不大明显的、通过间接渠道形成的后果。新的重要成分甚至出现在创

① 随着盒式录像带的出现又开辟了新的前景。影片、舞台演出、音乐会、博物馆和画廊的名画、珍贵的孤本等等，所有这一切将来都可能成为家庭收藏品，随时都可在电视机上使它们再现。

作过程的自身中。例如，李赫特尔、罗日捷斯特文斯基都谈到由于表演者个人和集体在电台、电视台、录音室工作而对音乐表演提出的新要求。在这样条件下，表演艺术的性质在一定程度上变了，录音导演和录音师成了创作过程的参加者。

科技革命对艺术的间接影响还表现在其它方面。文学、戏剧、电影、绘画、电视艺术常常把工人、工程师、设计师、科学家作为它们作品中的主人公，把科技革命的事件作为它们作品的内容。罗姆的已成为苏联电影经典财富的影片《一年的九天》，或是叶夫列莫夫、列姆的科幻小说的艺术价值与其说是在于它们反映了科技进步的问题，还莫如说是在于揭示和评价了由科技进步引起的人们对技术、对自然、对社会、对他人态度中的新方面以及道德问题。

科技革命的艺术反映，提供了对人们心理和社会心理特点变化的认识，这些变化都这样或那样地与科技革命联系着。而这些联系不是直接的，而是要通过经济、生态、人口及其它因素的中介。在这些联系上还打有鲜明的、不同国度不同民族历史上形成的、各式各样传统的印记。

科技革命对艺术生活的影响，时常被资产阶级艺术学学者和艺术学派吹过了头，他们认为，艺术在同化科技革命思想时，根本改变了自己的形式，彻底改变了内容。特别是广泛流行一种见解，认为艺术文化已"智力化"，同时还"无意识形态化"、"技术化"了。不是把艺术解释为提纯的技术手法（各式各样的现代主义宣称它们与现代物理学的发明接近），就是把艺术说成是某些现实片断的机械固定（流行术、超现实主义、"具体音乐"），因为科技进步为此提

供了广泛的可能性。尤其是音乐中的现代性被理解为现代技术所固有的实际声响、节奏、速度的直接表达。

在驳斥这种见解时，肖斯塔科维奇写道：“常常听到这样的议论：我们周围世界的复杂性、冲突性、空前的动态直接影响到现代音乐的形式和表现手段的发展。对此我不敢苟同。音乐的本质是这样：它与极丰富的生活‘自然’的联系、它与现代思想和形象的大千世界的联系是间接的。这里没有，也不可能有直接而又准确的对应。用声音消极再现某些生活实际现象是音乐所厌恶的。音乐的力量在于思想、观念、概括。它的强大最鲜明地显现在对内在的、生活的精神本质的揭示……实践证明，最复杂的现实问题完全不一定非得用令人大伤脑筋的复杂的音乐语言和形式来表达。恰恰相反，新的艺术质量可用惊人的朴实面貌出现。我们这一世纪最勇敢的革新者之一、普罗科菲耶夫经常谈到这个‘新的朴实’，顽强地寻找并在创作中确立了它……

我确信，艺术中的真正创新，这首先是精神和思想的创新。形式只是表现艺术家已经找到的新内容，把这个内容体现在艺术材料中。我十分喜欢著名德国诗人贝赫尔所下的精确的定义：新艺术并非始于新形式，它随着新人而诞生”①。

在现代资产阶级美学和艺术学文献中，也形成了反对科技革命对艺术生活施加任何影响的立场。新技术、大众传播手段被称之为闯入“艺术殿堂”的“特洛伊木马”，一旦为“众人”所接受，满足他们的低级本性，就会从内部毁灭艺术文化。

---

① 《肖斯塔科维奇论时代和自己》，莫斯科，1980年版，第363页。

的确，有真正艺术被庸俗化的情况发生、把劣等作品普及给那些审美趣味欠发达、趣味扭曲的人。然而，一、这里新技术没有过错，二、真正的艺术不是上流社会的，群众应当而且也能够接受它，社会主义各国的艺术生活令人信服地证明了这一点。

现代生产中的审美性和艺术性

上面我们讲的科技革命对艺术和艺术生活影响的主要通道。下面我们来看看反向影响，即艺术以及审美文化和艺术文化对科技文化、对现代科学思维的影响。并且还有一个它们相互影响极为密切、日愈加强的领域，那就是现代生产和建设。

十九世纪末，在英国以及一系列其它欧洲国家，开展了一场争取返回手工劳动的运动，目的是使日常生活用品合乎审美要求。这项运动的理论家和领袖之一莫尔理斯认为这甚至是克服社会弊病的方法，因为审美上、更不待说艺术上丰富的实物环境会使人变得高尚。莫尔理斯确信，在机械劳动的条件下，不可能造成这种环境。这项运动不可能不失败，因为机械技术乃是人类的伟大成就，放弃它就意味着社会物质生活水平的急剧下降。现在科技革命也揭示了这一主要论据是站不住的，因为用电子计算机装备起来的现代化的大量自动化生产和建设所制造的物品和建筑物，不仅符合高度的不断增高的实用而又经济的要求，并且也符合审美的和艺术的要求。

现在已经可以把大生产的全部优越性与每一或小批量产品的特点相结合，与按照个人设计进行建设（不过用的是标准零件和组合件）的优点相结合。在材料制造领域中的成就

空前扩大了工业和建筑业的色彩的、表面加工的、其它等等的丰富的手法。出现了质量全新的、对周围物品和实用装饰艺术美化的方法和手段。

所形成的不仅是这些可能性，而且还有实现这些可能性的必然性。过去沿用的对工业生产品评定的实用、经济和工艺的参数上，如今又加上了审美的和艺术的参数，而且只有在它们的统一中才能形成现代世界标准水平上的评价。

初看起来，不考虑产品的审美财富，对生产更有利，更容易。但是，在仓库里堆放不动的恰恰是那样的货物，即或它们实用、便宜，也无人问津。人们日愈需求那些除了符合实用、经济要求还符合审美要求的东西。工业产品的积极审美化的必然性在经济方面也日愈突出。

要求符合审美的，不单是个别物品，而且人的全部实物环境，不仅是在日常生活中，而且还有在生产的自身中。科技革命给劳动条件带来的巨大变化，大大提高了美化人劳动环境的作用。大量的实例证明：美化环境是提高劳动生产率的重要因素。

重视工具和车床的美、车间和辅助厂房外貌的美、厂内庭院等等的美不仅促进工人文化的发展，而且有利于他们劳动效率的增长。

现代生产在日益增大的程度上成为科技文化与审美艺术文化相互密切影响的领域。

这种相互影响在这两种文化的交叉点上产生了一种社会所需的活动，一种特殊的职业。那就是“基扎因”（工业品艺术设计，在第三章中讲过），它同时解决工程技术的和审美艺术的任务。它把技术成就与工效学、美学、艺术学的现

代成就加以综合。如果说把人对实物世界的影响视为人种尺度与每一物尺度相适中的创造，那么在基扎因中就可以发现对人与实物环境和谐统一的追求，它是对周围世界进行审美和艺术掌握的方式之一，所以，也是发展个人和社会审美文化和艺术文化的方式之一。

各种物品及其组合、生产环境和日常生活环境，不仅某一室内装修，而且在最大的规模上，都成为基扎因解决的客体。由技术美学家与建筑师、实用装饰美术家、画家、雕塑家一起制定的不少宏伟设计已局部地实现。这些设计把广阔的区域和几座城市连同近郊区、住房建筑群、公共建筑物、街道、广场、林荫路、公园、交通干线，或是把千里高速公路与加油站、维修站、咖啡店、餐厅、旅馆、宿营地以及附近的名胜古迹尽包在统一的组合中。

值得指出的是现在日益经常而又和谐地把“原生的”自然纳入此类组合，如：大片的森林、水库、自然资源保护区等等。作为丰富和加深人精神世界强大推力的科技革命，在许多方面扩大了人与自然的联系，促进了欣赏自然美、体验和感受其生命力的这样一种需求的形成和发展。

现代生产和独特建设的另一特点就是科学与审美性和艺术性的有机的参与，而其参加者除了工人、工程师、技术员之外，还有科学家、工业品美术设计师和画家。

科学院士阿·叶果罗夫写道：“过去，美学问题，包括与生产有关的美学问题，在我们的生活中从来没有占据象今天那样显著的地位。过去我们从来没有如此广泛的可能性——使我们劳动和生活的环境变得如此美丽、赏心悦目。当劳动成为一种喜悦时，那么与劳动有关的一切，从厂房、工

具、车床到工作服都应该是让人喜欢的。当劳动是一种勇敢的创造时，那种创造不仅创造美，它的本质就美”①。

艺术对科技进步和现代科学思维的影响 我们曾指出，现代艺术广泛地反映科技革命的不同侧面，并把科技革命的参加者作为自己主人公的原型。但这不是被动的反映，而是极为复杂的反映。艺术对科技革命的问题作出评价，形成读者、听众、观众对这些问题所持的积极个人的态度。艺术的影响首先就在于揭示科技革命的优缺点和后果，揭示它们对个性、对心理状态、对人们劳动和生活条件的通常是复杂间接的影响。

进步艺术乃是捍卫科技革命人道的关心人的方面，反对它任何无人道表现和后果的有效斗争武器。

在加强科技革命的人道主义方向中（我们曾强调指出，社会主义是这一方向的保证），起重要作用的是在它的每一现象、过程、系统中展示和加强主动创造、革命变革、人道主义因素的审美方面。科技革命应该受到审美的“光线照射”，就是说，它的本质是为了人而“工作”，服务于群众不断增长需求的满足，提高人们的社会积极性，保护身心健康，提高精神文化和物质福利。在这方面，艺术和全部艺术文化的作用在不断增强。

艺术对科技进步所起的作用，还与下述情况有关。在全部文明史的进程中，人的智力自发地适应于解决人在社会实践中遇到的新的、更为复杂的任务。科技思想发展的速度与

---

① 阿·叶果罗夫：《美学问题》，莫斯科，1974年版，第122页。

广度已把人的智力推向一个质量全新的边界。在一定的意义上说，它已达到了“天花板”，智力的进一步完善，通过自发的途径几乎是不可能的了。为了“更上一层楼”（而这是今后科技进步必不可少的条件），思维就得思考它自身并为它的卓有成效的创造活动开发潜在的资源。

前面我们讲过，科技革命要求急剧增加创造性因素在社会必需劳动中的比重。

然而正是在艺术中积累了创造性思维的丰富经验。不仅艺术作品的建造，就是对艺术作品的深刻领悟，其实质都是创造过程，都要求心理机制的紧张活动，这些心理机制（想象力、幻想力、直觉力）是任何一种人类智力能产型活动所必不可缺的。

关于这些能力在各活动领域的特点，特别是想象力的特点，列宁曾说过：“这种能力非常宝贵。有人错误地以为，只有诗人才需要它。这是愚蠢的偏见！甚至在数学中它也是必需的，没有它，微分学和积分学的发现是不可能的”①。

我们还要指出，“控制论之父”维纳在人的想象力和处理模糊思想并创造出新概念的能力中，看到了思考着的人与最完善控制装备的本质区别②。

艺术乃是发展非死板思维能力和行为能力的重要手段，这些能力对任何一种非艺术活动也是必不可缺的。由艺术而产生的形象，一旦与科学概念“相抵触”，就会引发出新的、先前没有料到的思想。这些形象发挥了科学创造特殊接

---

① 《列宁全集》，俄文版，第45卷，第125页。

② 见维纳的《控制论》，莫斯科，1968年，第304页。

触剂的功能，为科学探索开辟了启发的原野。

著名物理学家波尔写道："艺术能充实我们，其原因就在于，它能向我们提示系统分析所接触不到的那种和谐。可以说，文学、造型艺术和音乐艺术造成表现方式的序列性，在这一序列性（越来越完全脱离科学概括所特有的精确规定）中，为想象力的游戏提供更多的自由"①。

在科技革命所揭示出来的大量奇迹中也有这样的事：为了取得重大的科技成就，不仅要周密思考该领域内所做过的一切，而且同时还要善于"忘却"它，果断地放弃别人走过的全部道路，以便走全新的路，因为成功常常就在意想不到的方向上。而全部艺术史上这样的奇迹比比皆是。

没有直觉便不能进行艺术创作。直觉就是"离开经验的经验"、找到意外解决的主要心理机制。艺术发展直觉思维，从而促进科技的创造。艺术还用形象思维推动科技创造。众所周知，感性形象不止一次成为科学中的推动力，把对象纳入新的联系体系，从新的角度看它。牛顿的那只传奇般的苹果就是如此；茹科夫斯基也有这样的事：他看到潺潺小溪中的一块砖头，于是明确地想到机翼空气绕流问题的解决；锁在动物园里的猴子使凯库尔发现了苯的公式；爱因斯坦用以"验证"相对论的那个假设的"电梯"；无限宇宙中的"黑洞"的形象，还有其它许多都是如此。

在许多著名科学家的生活中，艺术起着重要的作用。如经常引用的：爱因斯坦喜欢音乐，他确信，是道斯朵耶夫斯基的长篇小说帮助了他的科学发现。其他科学家的类似的话

---

① 波尔：《原子物理学与人的认识》，莫斯科，1968年版，第111页。

也说明艺术对最高水平科学创造的巨大影响。

在实现科技革命的过程中，其参加者和学术带头人（包括著名科技活动家）的道德立场问题日趋尖锐。宏伟的发现并不总是服务于社会的繁荣，它们可能被用于社会的毁灭，今日人类核毁灭的威胁比以往任何时候都更为现实。因而，科学家对他思想的实际应用所负的社会责任空前地增加了。与此相关，艺术的作用也增加了，因为艺术是对科技革命这些或那些方面，是对其活动家进行社会道德评价的一个十分有效的武器，艺术能够揭示人们在这方面活动及其长远后果的本质。这一点在资本主义条件下尤为重要，他们常常有意地向科学家隐瞒他活动的最终结果，他仿佛参加局部问题的解决，他看不到他的成功将导致什么，他的发明将引起怎样的社会后果。进步的艺术十分尖锐地提出了科学家对他的劳动成果负有道德责任的问题。

在西方，对待这一问题的方法中混杂着两个极端。一种是独特的“浪漫反理性论者”的立场，他们号召放弃自然科学活动，因为这一活动的成果可能用于对人类的危害。另一种是“批判唯理论者”的立场，认为只有借助于科学，人才能彻底认识他们面临的危险性，并找到克服的手段。不过这两者常常是看不到这些现象的社会道德根源，它们需要的不单是理论上的批判，或者与其说是需要理论上的批判，还莫如说是需要感情充沛的、形象艺术的批判。

艺术可作为科技进步的独特的道德控制器，使其参加者能够仿佛用千万其他人的眼睛看看他们自己和自己的活动。同时艺术创作也会帮助这成千上万的人认识当今的“世界状态”，在这个世界上科学所起的空前宏伟的作用。

高尔基把艺术家称之为自己时代的“感官”，这绝非偶然。“这个可怕的字眼‘感官’意味着他那时代的所有欢乐、痛苦、喜悦和绝望都以最大的敏锐和力量穿过艺术家的心。如果一个‘普通的凡人’遇上某一龌龊的现象，轻轻地皱起鼻子而走过去，那么艺术家，这一现象就伤害了他的心，于是他就要呐喊。列夫·尼古拉耶维奇·托尔斯泰伯爵要什么呢？可是他呐喊了！”①

进步的艺术积极地为捍卫科技进步的战斗的人道主义趋势而斗争，并以自己的全部存在来坚决主张：一个使美受到压制的制度不可能是一个进步的社会制度，社会进步的最高标准是人的自身，是人的自由而又和谐的发展。马克思曾写过，这样理解的人道主义是与共产主义一致的。

① 罗佐夫：《艺术与科技革命》，载于《哲学问题》，1975年，第8期，第150页。

结束语

艺术与形成新人的综合方法

〔苏〕康斯坦丁诺夫

有一个原理象一条红线贯穿本书的全部章节，那就是：艺术以及（更广泛的）全部艺术文化，在许多方面还有审美文化，都以人的个性为目标。社会主义把艺术和文化集中用于形成新人，形成全面和谐发展的个性，形成个人对现实界所持的主动创造性的、人道主义的态度。舍此，便不能理解我们社会的审美文化和艺术文化的本质。

形成新人，表现了社会主义发展、巩固和进一步向共产主义运动的客观必然性，它是中心任务之一，与物质技术基础的发展和社会关系的完善同样重要。这一任务的解决，要求采用符合共产主义教育本质、符合发达社会主义可能性的综合方法……

这个方法的本质是什么呢？

它的目标是个性的完整形成，所以，先要有它的各主要方向的统一，首先是思想政治教育、劳动教育与道德教育的统一，它们的相互影响和相互渗透。

它以系统性原则为基础，这就是说，要从各个彼此孤立

的措施向相互联系的教育行动系统过渡，使这一系统与日常的实践活动紧密结合。列宁教导我们说，共产主义教育不是一个孤立的过程，它应当在共产主义建设的进程中、在与实际任务解决的紧密联系中进行。在解决任何一项实际问题（技术的、经济的、行政的、人事的等等问题）时，都要考虑到这一解决的教育影响，而任何一种教育措施的组织都要与实际任务的完成联系起来。

其次，综合方法先要有经常、不断的教育影响、发挥以自我监督、自我调整为基础的教育措施系统的功能，目的是使该系统对变化着的条件做出最佳的适应，提高效果。

因此，综合方法需要一个精确的、有科学依据的、管理各级组织（企业、农场、院校等等及其下属机构；区、市、州等等以及与教育有关的各劳动部门，特别是社会艺术生活领域）的全部教育活动的系统。

综合方法应该包括共产主义教育的全部组成成分：各方面的教育（思想政治的、劳动的、道德的、体育的教育），所有教育的主体（家庭、学校、劳动集体、社会组织、文化机构），各种教育手段（思想、法律、道德、体育、还有艺术），使用这些手段的全部形式。

这种形成新人的方法，不能不提高审美文化和艺术文化的社会作用，使它们在共产主义教育系统中占有重要地位。

审美文化的意义重大，因为审美因素使人们的行动充满主动创造性和人道性，这是社会主义世界个性最重要的特点，使个体归入人类；无论自然界还是社会中都有审美因素，审美关系可渗透到社会生活一切领域的人们的态度中去，所以审美教育（美育）乃是各方面教育中重要的组成部

分，它促进它们的统一，符合综合方法的要求。审美文化在其构成中拥有行之有效的美育手段，在这些手段中艺术占中心地位。

决定艺术教育影响特殊效果的是艺术的如下特点：

1. 艺术是包罗万象的教育手段，它能用于各方面的教育，用于各人口组，并能为全部教育的主体所用；

2. 艺术象生活本身那样影响人，因而拥有特殊的可能性，实现人的教育与其实际生活的紧密联系；

3. 艺术几乎是唯一能使受教育者精神特别振奋、欢乐、满足的教育手段，因而吸引众人，使他们主动与艺术接触；

4. 艺术和谐地把社会对形成新人的需求与个人对艺术享受、对以艺术所提供的新印象来丰富个人生活的需求结合起来（这也反映了那一事实：社会主义保障社会与个人在整体上的和谐的相互关系）；

5. 艺术是个性整体形成的武器，这符合该过程综合方法的本质；艺术具有独特的可能性，使它能积极促进人的和谐发展，这种发展符合共产主义教育的根本目的。

我们知道，艺术的本质是由它与社会实践的“个人”方面的联系决定的，它首先是为这个方面服务，并在一定的程度上发挥这个方面的功能，是对个人施加精神实践影响的特殊武器。而艺术的精神实践本质使艺术具有综合性质，亦即在艺术中，认识方面、评价方面、规划设计方面、通信方面及其相应功能融为一体。因此，艺术非常接近形成人的综合方法的本质。因为这一方法的目标是个性有组织的、合目的的、整体的形成，需要用广泛的综合手段对个性施加精神实

践影响，而这一手段综合所依据的，首先恰恰是从艺术所需的那一角度对现实界进行的认识和评价，还要依据同样是艺术所必需的对个性施加全面影响的规划设计，依据那些能够把精神教育影响引上实践轨道、亦即对个性产生实在有效影响的通信手段的使用，而这又正是艺术通信方面的特点。可以说，艺术的结构与个性形成综合方法的结构相同。由此而产生的不单是艺术在对个性施加精神影响的系统中所占的特殊地位，而且还有这一方法对理解艺术本质所起的巨大作用。

在古代的美学中，早已揭示了艺术的教育可能性，现代绝大多数、甚至敌视我们理想的那些美学观念也不否认此种可能性。在马克思主义美学文献中始终对这些可能性给予重要地位。但是更经常的是把艺术的对个性形成和发展的影响能力与艺术的许多其它能力等同视之，最多不过视为艺术的一个本质的显现。马克思的关于对世界进行艺术掌握的实践精神性质的深刻思想长期没有得到应有的发展，甚至被加以狭窄、庸俗的解释。

现在，从形成新人的综合方法的角度看，马克思的这一思想非常深刻、透彻。它表达了艺术的本质，这个本质就在于艺术的实用有效性，在于艺术能够在精神上掌握世界，以便实际上改变人（作为这个世界的一个部分，艺术的目标就是对准这一部分的），亦即对个性进行实在的改造，对个性的形成和发展施加实在的影响。而没有综合方法这是办不到的。

艺术的自身之中，仿佛始终含有这种方法的思想，但未能使之实现。在旧世界，妨碍做到这一点的，是对人们进行

艺术影响的范围狭窄，大众与社会的主要文化价值隔绝，再就是剥削阶级大力推行的个性的共形主义，个性受到假文化手段的精神奴役，等等。

所有这些障碍都被社会主义清除了。社会主义把对个人施加全面综合影响的任务提到了社会生活的首位，目的是形成最高级类型(社会主义类型)的人及其和谐发展。从而为实现艺术本质中所蕴含的、对个性施加精神实践整体影响的可能性创造了条件，为日益全面揭示艺术的本质创造了条件。

由此产生了对艺术、对全部艺术文化和艺术生活，亦即对这一领域的所有（年高望重的和跃跃欲试的）工作人员提出的一系列要求。

他们活动价值的主要标准就是在推行综合方法形成新型人的道路上艺术的实际效果，亦即符合这一方法的、作品的思想方向性和作品的艺术完美，舍此，不可能产生艺术的深刻精神实践影响。正如苏共中央《关于文艺刊物与共产主义建设的创作联系》（1982年）的决议中指出的："新的几代苏联人，需要精神上和时间上与他们接近的正面人物，他要作为艺术上的发明而被接受，影响人们的行为，反映出人民的命运"①。

由此也产生了对那些漠视和敌视形成新人任务的思想感情方向、对作品粗俗、艺术上虚假和贫乏坚决抵制的要求。

艺术的实际效果不仅取决于作品的思想艺术水平，还取决于公众的修养和能动性。因此，群众的艺术教育便成为社会主义社会艺术生活的一个重要部分，所以，考虑到不同人

① 《真理报》，1982年7月30日

口组的特点，制定这种教育的有充分科学依据的大纲也就日益重要了。参加这一事业的，艺术家的活动是必定的一方，这是他对社会、对艺术的义务。至于听众、读者、观众的积极性，有艺术消费组织、艺术作品提供和感知等等条件予以保障。由此产生了不仅是对艺术家的，还有对艺术领域中那些领导生产、管理、行政、财经工作的人提出的要求。

培养艺术文化活动家积极参与新人的形成——这是艺术院校的中心任务，它决定所有其它教学任务以及创作人员教育任务解决的基本方针。

列宁早在十月革命以前就把“文学事业”称之为整个无产阶级事业的一个部分。现在，在成熟的社会主义条件下，全部艺术事业变成了巩固和发展新社会的全民事业的一个有机的部分。而为人民服务，不仅成了社会主义艺术文化全体工作者的必然，而且还成了他们的最高需求。